Alex. Leo ȘERBAN

4 DECENII, 3 ANI ȘI 2 LUNI CU FILMUL ROMÂNESC

II 17.578

CINEMA

POLIROM

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 17.578

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CINEMA

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alex. Leo Şerban (n. 1959), critic de film, jurnalist, traducător şi artist vizual. A debutat în 1976 cu un poem în engleză, publicat în revista americană *Chicago Review*. Semnează traduceri, eseuri, poezie şi proză în numeroase publicaţii culturale româneşti şi străine. A fost asistent universitar la catedra de limbi şi literaturi străine a Universităţii Bucureşti (1990-1991) şi lector la catedra de comunicare audiovizuală a Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti (1998-2000), iar din 2007 susţine un curs pentru masteranzi la Centrul de Excelenţă pentru Studiul Imaginii. A fost curator şi expozant şi a făcut parte din numeroase jurii internaţionale în cadrul unor expoziţii de artă şi festivaluri de film. A iniţiat şi a condus Clubul Cinefililor de pe lângă Institutul Francez din Bucureşti. A conferenţiat la Lincoln Center din New York (1996), Universitatea Umea din Suedia (1996), Universitatea Humboldt din Berlin (2000) şi Teatrul Naţional din Bucureşti (2009), fiind invitat şi la emisiunea *Double Je* a lui Bernard Pivot (2004). A făcut parte din Asociaţia Criticilor Români – UCIN, din care s-a retras în 2002. În perioada martie 2005 – septembrie 2006 a realizat emisiunea de cultură vizuală *Fotograme* pentru TVR Cultural. Este autorul volumelor *Dietetica lui Robinson* (Curtea Veche, 2006) şi *De ce vedem filme: et in Arcadia Cinema* (Polirom, 2006). În 2008, Fundaţia Timpul i-a acordat Marele Premiu pentru Jurnalism Cultural.

© 2009 by Editura POLIROM

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37;
P.O. BOX 1-728, 030174

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

ŞERBAN, ALEX. LEO

4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc / Alex. Leo Şerban –
Iaşi: Polirom, 2009

Index

ISBN 978-973-46-1363-2

791.43(498)

Printed in ROMANIA

Alex. Leo ŞERBAN

522856

4 DECENII, 3 ANI ŞI 2 LUNI CU FILMUL ROMÂNESC

ALE

452420
B.C.U. IASI

POLIROM
2009

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Notă asupra ediției: Textele din acest volum au apărut inițial în perioada 1990-2008 în următoarele publicații: *22*, *Adevărul literar și artistic*, *Cahiers du Cinéma*, *Dilema Veche*, *HotNews*, *Idei în Dialog*, *Libertatea*, *LiterNet*, *Martor*, *New York Times*, *Observator cultural*, *Suplimentul de cultură* și *Ziarul de duminică*.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2. OCT. 2009

(Primul text)

Prin 1980, dacă nu mă înşel, Televiziunea Română transmitea serialul – de mare succes în epocă – *Lumini şi umbre.* Pe vremea aceea, eram student în anul al doilea la Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine din Bucureşti. Datorită Domnicăi Şerban (nora compozitorului Radu Şerban, care semna coloana sonoră a serialului), a fost organizată o întâlnire cu realizatorii, care a avut loc într-o după-amiază la Casa Universitarilor. Au participat atunci regizorul Andrei Blaier, actorii Ilarion Ciobanu şi Mitică Popescu şi probabil câţiva alţii de care nu-mi mai amintesc... O altă Domnica – Nasta, actualmente Cunescu, *maître de conférences* la Université Libre de Bruxelles şi autoarea unui consistent capitol despre filmul românesc publicat în *Storia del Cinema mondiale* (Einaudi, Torino, 6 volume, 2000) – şi cu mine am fost rugaţi să „agrementăm" întâlnirea informală cu câte o analiză personală a serialului; eu mi-am ales personajul „Împăratul" (jucat de Mitică Popescu) şi astfel s-a născut textul de mai jos – semipastişă la *Mythologies*-ile lui Barthes –, pe care l-am citit *da capo al fine* în tăcerea

semiamuzată, semiinterzisă a asistenței. Inedit mai bine de 20 de ani, deși nu chiar „interzis", mă amuz să-l restitui astăzi cititorului postcomunist, cu mențiunea „Bun de sertar!"...

Despre lapte

Ca vehicul al unei stratificări sociale, dom' Virgil se opune *onomastic* structurii comunității: el este „Împăratul", șef al *underground*-ului, titlu ce ar putea părea derizoriu dacă nu s-ar sprijini pe o afirmare *evenimențială* a Numelui.

Dar Numele, la rândul lui, este un simplu cod, o ipostază argotică a Persoanei: este nevoie de ceea ce s-ar putea numi, tot argotic, *Mutra*. De aceea, ca vehicul al unei disjuncții încă și mai profunde, Mutra lui dom' Virgil trebuie să *semnalizeze*: telespectatorul trebuie să recunoască domvirgilismul în această particularizare mass-mediată, el trebuie, cu alte cuvinte, să fie „virgilent". Chipul lui dom' Virgil se *mutrifică* astfel, încetul cu încetul, devenind sinonim cu ideea însăși de domvirgilism; iluzie a perfectei izomorfii, Mutra respectivă va fi încărcată cu o greutate în plus – o apoziție vestimentară.

Această apoziție este iarăși opozitivă: față de ipostaza clasică a gangsterului – pălărie trasă pe ochi, privire dură, țigară în colțul gurii –, ni se propune o formă profund demistificatoare – basc tras pe frunte, fular răsucit boem în jurul gâtului, pahar cu lapte. Procedeul constă în actualizarea unui romantism caracterologic funcțional și deci arbitrar: eroul bun cu chip hidos sau

eroul rău cu chip angelic este aici un erou „complex", cu un chip deconstruit.

Dar, așa cum am văzut, esența lui dom' Virgil ține de aparență, de vestimentație. Cu o excepție: deși dom' Virgil bea, alb pe negru, lapte, esența lui nu ține de domeniul lactatelor; aici, dimpotrivă, laptele este în mâinile lui dom' Virgil un element în egală măsură invariant și schizoid; el îl semnifică, la fiecare cadru, pe „Împărat", dar numai pentru a i se opune stupefiant și soporific.

Căci Mutra lui dom' Virgil, neputând fi, în mod logic, reprezentativă – ea nu poate reprezenta o abstracție înlocuind-o printr-un poncif –, va fi, în consecință, intertextuală; va fi polemică; se va opune atât ideii de domvirgilism (materializată în domvirgilismul vizibil, actant), cât și complicelui său latent (domvirgilismul imprevizibil, șiret, fără chip). Oricum ar fi, Mutra va afirma persoana, iar persoana va afirma Mutra, într-un amalgam caracterologic gen „turcul și pistolul". Persoana fiind prin excelență imperială, Mutra lui dom' Virgil va avea, în contextul filmului, valoarea unei mărci poștale. Concluzia este iarăși polemică: în loc de „Împăratul e gol!", trebuie să strigăm: „Dom' Virgil e iconic!".

BCU IASI CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Atitudini şi clasamente

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. M. EMINESCU IAŞI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Demonul actualităţii faţă cu dictatura

Văzând astăzi, la atâţia ani de la premieră, filmul lui Dan Piţa *Faleze de nisip*, constatăm că el conţine destule elemente care să-l fi făcut indezirabil. Privit din punctul de vedere al dictaturii, în cadrul, nu-i aşa, „larg democratic" pe care-l instaurase, filmul este o suită inadmisibilă de erori.

Eroarea fundamentală este de a nu vorbi aceeaşi limbă – limba cenzurii, a CCES-ului, a tovilor Dulea, Bâtlan şi alţi mărunţi dumnezei culturali. În mod de-a dreptul scandalos, filmul acesta nu este străbătut de acel „suflu înnoitor" care ar fi trebuit, potrivit scenariului puterii, să ne transforme în mici golemi purtând Adevărul Partidului înscris pe frunte. Filmul lui Piţa nu numai că întreţine o relaţie echivocă cu *acest* adevăr, dar de cele mai multe ori, se comportă ca şi cum nici n-ar exista! Căci nu era chemată cultura să „modeleze", să plămădească această minune a geneticii de partid: Omul Nou? Nu trebuia – filmul, mai ales – să contribuie la

formarea acestuia în spiritul celor mai înalte etc. etc.? Filmul acesta are insolenţa să ocolească aceste nepreţuite precepte pe care „grija părintească" le emisese pentru fericirea „tutulor"...

Iată cum ar fi sunat un articol incriminant la adresa filmului, dacă dictatorul, prin Bula culturală de la Mangalia din 1983, nu ar fi retezat scurt aripile gazetăreşti, ce nu aşteptau decât un semn ca să fâlfâie...

> Scenariul lui Bujor Nedelcovici şi Dan Piţa manifestă o preferinţă încăpăţânată şi de neînţeles pentru problematica minoră a individului. Or, se ştie, sarcina artei, a culturii în general, este aceea de a privi problemele *în ansamblul lor.* Societatea socialistă multilateral dezvoltată, faţă de alte curente filosofice, moduri de gândire în genere, posedă această mare calitate în aceea că *colectivitatea* este un atribut al oricărei activităţi umane. Deci nemijlocit, al artei, al analizei cazurilor (cum este cel din film), al justiţiei chiar. Care este rolul colectivităţii muncitoreşti din care face parte Vasile-Puştiul din film? Să vină să intervină. Şi ce face ea? Absolut nimic!
> Sigur, familia îl sprijină, ca celulă de bază a societăţii, chiar dacă este o familie dezbinată, nereprezentativă! Sigur, meşterul – om cu părul alb, cum se cuvine – îi ia apărarea. Sigur, maiorul de miliţie – poate prea corpolent pentru un om de acţiune, un om care are atâtea răspunderi ca apărător al ordinii! – îl simpatizează. Dar toate acestea n-au nici o valoare, pentru că sunt *falşe, falşe, falşe!* Meşterul n-are ce să „apere", maiorul n-are ce să „simpatizeze", întrucât *nu acesta este muncitorul adevărat!* Eroii

filmului sunt individualiști înguști. N-avem nevoie de asemenea oameni!

În modul de gândire al dictaturii, *a nu avea nevoie* echivala cu *a nu exista.* Tot ceea ce era decretat a fi în afara necesității căpăta automat „dreptul" la inexistență. În lumea imaginară proiectată de dictatură în realitatea înconjurătoare, un caz precum cel din film nu putea să-și găsească locul – *ergo* nici în societate. Trebuie știut că, în situația trăirii într-o realitate paralelă (cum era aceea a plenarelor de partid) și mai ales în cazul confruntării acestei realități traforate pentru a face sloganuri cu realitatea însăși, orice oglindire fidelă a *realității înseși* era percepută ca distorsiune răuvoitoare. Autostrada grandioasă de granit pe care avansa dictatura nu putea admite fisuri precum asemenea „faleze de nisip". Era deci logic, în ordinea mentală a dictaturii, să interzică filmul. Dictatura opera cu niște unități de măsură în care, la nivel artistic, obiectivitatea era văzută deja ca simptom îngrijorător de disidență. Pentru a fi „împotriva dictaturii" nu era nevoie să inventezi, trebuia doar să redai ceea ce auzeai și vedeai...

În acest sens, filmul lui Pița demonstrează o capacitate de înregistrare exemplară. Sprijinindu-se pe un scenariu ce pare că nici nu a auzit de șabloane, Pița reușește un excelent film de actualitate din familia deschisă de *Reconstituirea* și care mai cuprinde *Proba de microfon.* Căutările stilistice în sine, ca și o anumită neadecvare la subiect – ce caracterizează două dintre creațiile sale cele mai viu disputate: *Concurs* și *Pas în doi* – sunt străine *Falezelor de*

nisip. Aici, Piţa nu face nici un fel de concesii (sau cel puţin ele nu sunt perceptibile în opera finită). Există în acest film, dimpotrivă, o anumită febrilitate, o nervozitate ce reflectă urgenţa exprimării (montajul, ceva mai lent, serveşte drept contrapunct, pentru a exploda şi el în secvenţele finale din atelierul de tâmplărie). Tensiunea, stresul (decelabile nu numai la amanta doctorului – Carmen Galin, într-o creaţie de referinţă –, dar şi la miliţianul anchetator – mereu perfectul Valentin Uritescu) sunt elementele de bază ale lumii construite de povestea din film, opunându-se acelei „efervescenţe" factice din filmele-şablon „cu probleme". În *Faleze de nisip* problema se naşte în mod semnificativ nu la locul de muncă (adică acolo unde dictatura mentală a activiştilor culturali o plasase, pentru ca, evident, colectivitatea să o rezolve la capătul unui film sau roman), ci în vacanţă. În plus, subiectul nu este omogen (nu se iveşte în sânul *aceleiaşi* colectivităţi), ci heterogen (desparte două clase sociale). În fine, finalul nu numai că nu rezolvă conflictul, dar pare să-l postuleze ca impas social (pe care, din păcate, realitatea politică recentă o confirmă)...

Această concentrare de substanţă pe parcursul filmului nu se face prin acumularea unor detalii naturaliste (ce ar fi aşezat filmul pe pragul de jos al relevanţei artistice; secvenţa cea mai plată pare, de aceea, vizita doctorului la bordel), ci printr-un crescendo al naraţiunii înseşi (adunând micile laşităţi, micile oportunisme-sugiuc ale marginalilor remanenţi). La capătul filmului, urmărirea obsesivă a Puştiului (Gheorghe Visu) de către doctorul Hristea

(Victor Rebengiuc) depășește limitele unei îndreptățiri legale, devenind gest patologic de dependență a Călăului de Victima sa. Această „mutare în arhetip" este realizată cu o mare subtilitate, elucidându-se abia la nivelul moralei fabulei, ca efect al narațiunii asupra spectatorului, nicidecum prin „efecte" cinematografice. Tocmai de aceea, față de stridențele stilistice și conceptuale ale unor creații inegale, precum *Concurs* sau *Pas în doi* (primul este distrus de final, al doilea salvat de final...), pentru a nu mai pomeni falsitatea deranjantă din *Rochia albă de dantelă* (poate cel mai slab film al lui Dan Pița), siguranța și coerența stilistice ale *Falezelor de nisip* nu pot decât să bucure. Pentru că există în acest film, dincolo de un „demon al actualității" perfect ținut în frâu, un firesc al meditației existențiale care onorează cinematograful românesc în general și pe cel al lui Dan Pița în special.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Despre un Cinematograf care nu există

„La trecutu-ți mare, mare viitor!"

Toată luna februarie, Institutul Cultural Francez din București a găzduit Festivalul Filmelor Românești" (de după decembrie '89), o inițiativă remarcabilă, pentru care Institutul trebuie aplaudat, însă al cărei efect (14 filme cu totul) va fi fost aproape letal pentru spectatori...

Nu știu dacă realizatorii înșiși au avut vreun moment conștiința faptului că fac un act de *kamikaze* participând la acest festival; probabil că nu, fiecare fiind – presupun – încântat de propriul film, mai puțin încântat că trebuie să figureze alături de „alții", dar în fine... De asemenea, nu cred ca vreunul să fi stat seară de seară să urmărească toată *cantitatea* (nu găsesc alt cuvânt) de producție cinematografică de după '89. Unii spun că se fac prea puține filme românești; judecând după calitatea celor mai multe, eu zic că este deja *too much*... Și, atenție, nu vorbim despre producții subculturale, precum a nu-știu-câta cădere a Constantinopolului, filme făcute,

cinstit și lăutărește, pentru a aduce bani și care au, desigur, clientela lor. Nu. Vorbim despre filme cu (anumite) pretenții, foarte adesea debuturi în lungmetraj – filme „curajoase", care vor să... și să... și să... Aproape că nu există lucru pe care regizorul român să nu-l vrea – să-l vrea cu atâta patimă, încât nu mai e loc pentru putință... El vrea, de regulă, să fie un fel de Bergman și Tarkovski la un loc și cu ceva Fellini pe deasupra. Nu există destulă peliculă la noi în țară (era să zic „în sat la noi"!) pentru câte viziuni vizitează fruntea regizorului român. „Viziuni", nimic mai puțin: nu „povești", nu conflicte, nu încâlceli dramatice. Regizorul român vrea viziunea convulsivă *aut nihil.* Cu asta din urmă ne și alegem, cel mai adesea...

Bilanțul e trist ca un film prost: nu există Cinematografie românească demnă de acest nume! Există doar câțiva cineaști „în afara concursului" – câțiva, încap într-o singură mână (bună); i-am amintit deja într-un „top", îi voi mai aminti o dată: Pintilie, firește, Veroiu, Daneliuc, Pița (la început), și cam asta, din păcate, e tot... Fiind „dinozaurii" noștri, au și ei uneori dreptul să ațipească: e limpede pentru oricare cinefil cinstit că *Balanța*, de pildă, nu este *Reconstituirea* – însă (fatalitate!) *Balanța* rămâne *cel mai bun film românesc de după decembrie '89*! (*De ce trag clopotele, Mitică?* intră în categoria filmelor „ținute la sertar"). Din fericire pentru noi (și pentru micul nostru viitor), *Balanța* este urmată de *Patul conjugal* al lui Daneliuc și de filmul unui tânăr – Nae Caranfil – *E pericoloso sporgersi.*

Ce se întâmplă în „restul plutonului"? Judecând după „mostra Festivalului" (de la Institutul Francez, e bine să precizez), lucrurile merg de la „aşa şi-aşa" la „mai rău nu se poate". Este „aşa şi-aşa", de pildă, ce face Radu Nicoară (*Polul Sud*), după cum ar trebui salutată opţiunea Mariei Maric (*Tinereţe sfărâmată*) pentru povestirea solidă, bine articulată dramatic şi pendulând „curat" între tensiune şi umor; în aceeaşi categorie ar putea intra şi *Timpul liber* al lui Valeriu Drăguşanu – cu rezerva că filmul este inegal: plin de surprize plăcute în prima parte, dezamăgitor pe urmă... Tot filme teribil de inegale au făcut Jon Gostin (*Înnebunesc şi-mi pare rău*) şi Ioan Cărmăzan (*Casa din vis*); primul reuşeşte în câteva „îndrăzneli" narative la limita insolitului, dar este minat pe dinăuntru de un scenariu pueril, în timp ce al doilea construieşte credibil (şi cu forţă) cadre realiste pure-şi-dure, însă clachează (lamentabil) pe terenul minat al simbolismului facil... Despre *Vulpe vânător* am mai scris, iar recentul premiu pentru regie acordat de UCIN nu-mi schimbă părerea: este un film mediocru, confuz, un fel de „a cincea roată" (flască) la *Balanţa* lui Pintilie. Rămân *Şobolanii roşii* al lui Fl. Codre (fără pretenţii) şi *Rămânerea* lui Laurenţiu Damian (care a proiectat în completare un documentar despre Eminescu). După ce-am văzut mai recentul său film *Drumul câinilor*, nu credeam că se poate ceva mai rău în direcţia kitschului şi-a melodramei „arăbeşti"; *Rămânerea* mi-a dovedit că se poate... Cât despre *Pasaj* (George Buşecan), care a încheiat festivalul înlocuind în ultima clipă *Trahir* al lui Radu Mihăileanu,

aproape că nu se poate vorbi: nu este vorba despre un film, pentru că G.B. nu este regizor!

„Starea de necesitate" în care se află filmul românesc ar trebui să ne îngrijoreze abia după ce, analizând toate neajunsurile, am constata că el nu este „vandabil" la export; or, iată (cazul lui *Hotel de lux* al lui Dan Piţa, care a plăcut mai mult la Veneţia decât în ţară), se pot întâmpla şi abateri de la regulă în care e mai greu de sesizat ce anume merge şi ce nu. O concluzie personală ar fi că nu merge scenaristica: filmul lui Piţa, altminteri impecabil în termeni pur regizorali, „nu trece" la scenariu, prilejuindu-i chiar Irinei Petrescu unul dintre cele mai false roluri din cariera sa. Nici chiar *Patul conjugal* (deşi Daneliuc are o ureche excelentă pentru dialog) nu este scutit de „burţi" scenaristice, de momente în care te întrebi câte filme are totuşi în cap regizorul... Asta pentru că regizorul român (ca să revin la formula generică) nu se poate concepe pe sine decât sub forma *autorului total*; or, „obsesia" aceasta este catastrofală atunci când vedem ce poate da ea în cazul unor regizori debutanţi (cu excepţia notabilă a unui Nae Caranfil): zacuşte indigerabile, în care veşnicul Scriitor (sau Artist, Regizor etc.) creează (aşa, cu trei de *e*!) Lumea din jurul său – nombrilism steril care-i cuprinde laolaltă şi pe Val. Drăguşanu, şi pe Jon Gostin, şi pe G. Buşecan... (ar fi interesant de studiat această obsesie în sensul unei privări de libertate care-şi găseşte în *Ficţiune* – şi în imaginea Tatălui-Autor – posibila defulare; lucrul este valabil şi pentru *Hotel de lux*). Însă această „inedită"

idee de scenariu, bună poate pentru un cenaclu sau un film de anul I la ATF, scufundă orice lungmetraj...

La fel de interesant e să vedem spre ce scriitori consacraţi s-au îndreptat tinerii cineaşti români după '89, când exista, nu-i aşa, „libertatea de opinie/opţiune": spre Fănuş Neagu, Lăncrănjan şi iarăşi Fănuş Neagu, autori „mustoşi" ca nimeni alţii... Mă rog, unora le place mustul. Dar când Fănuş Neagu este alăturat lui Al. Papilian şi lui... Bioy Casares (!) în cuprinsul aceluiaşi film, cu aceeaşi dezinvoltură cu care se „mixează" eternul Mahler cu Fleetwood Mac şi Anton Şuteu, e clar că ceva nu merge! „Privarea" de expresie (personală) căreia cineastul român i-a căzut victimă atâtea decenii devine exprimarea unui fel de sentimentalism cultural ridicol – şi, în orice caz, deconcentrant. „Bunele intenţii" („corectitudine politică", Mesaj etc.) se îneacă-n retorică liricoidă şi stridenţă estetică; cât despre „inventivitatea dramatică", atunci când nu vedem nunţi şi botezuri (şi înmormântări, căci sunt cele mai „tragice"!), personajele se strâng ca la operetă (*opereta sfâşietoare*, „specialitatea" lui Laurenţiu Damian), făcând „zid viu" în spatele dramei care se consumă în prim-plan... Plus Simbolurile.

Cinematograful românesc a stat – şi mă tem că stă încă – sub nefasta influenţă a cinematografului sovietic de tip Tarkovski, producând în serie regizori bântuiţi de himere, afişând dispreţ pentru *story*, intrigă, construcţie dramaturgică. O (anumită) parte a criticii de film, favorabilă ea însăşi „Poeziei", „Inefabilului", „Simbolului", i-a încurajat împotriva oricărei evidenţe. În fine,

Publicul „avizat", strâmbând din nas la producția americană „mediocră" (pentru că oamenii aceia nu-și bat capul cu „aburi", ci povestesc profesionist!), a fost de partea lor. Iar rezultatul este un Cinematograf care nu există!

Există doar bunele intenții, dar acestea, după cum am văzut, devin cataclisme lăcrămoase și experimente hiperteziste. Sau nici măcar atât...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ca şi cum

În „Dreptul la replică" al lui Laurenţiu Damian publicat de revista dumneavoastră, acesta susţine ca aş fi afirmat despre el „tranşant": „L.D., un regizor care nu există".

Îmi place cum sună; din păcate, nu ţin minte să fi scris vreodată aşa ceva. Am scris în '93, în *Dilema*, un articol care se intitula „Despre un Cinematograf care nu există" (acela românesc), în care era vorba, da, şi despre două biete filme semnate de Laurenţiu Damian (*Rămânerea* şi *Drumul câinilor*)... Duce L. Damian megalomania până-ntr-acolo încât consideră că cele două lungmetraje de ficţiune ale sale reprezintă *tot* Cinematograful românesc? E problema/fantasma dumisale.

În ce mă priveşte, spun doar atât: Laurenţiu Damian e un regizor care există, dar e ca şi cum n-ar exista.

BCU IAŞI - BIBLIOTECA UNIVERSITY LIBRARY

Un regizor grăbit şi o memorie accidentată

În ultimele două numere, *Observator cultural* a publicat, sub semnătura domnului Mihai Mironică, două foarte interesante interviuri cu doi dintre cei mai interesanţi tineri regizori de film: Radu Muntean (în nr. 243) şi Cristi Puiu (în nr. 244). Amândouă sunt „în priză directă" şi fără menajamente faţă de *establishment*-ul cinematografic. Radu Muntean mi s-a părut onest şi obiectiv: a spus răspicat câteva lucruri de bun-simţ pe care alţii le spun cu juma' de gură, pe la colţuri sau nu le spun deloc. Cristi Puiu a vorbit şi el despre jalea din cinematografia noastră, dar personajul principal a fost Cristi Puiu şi cum îl afectează această jale pe el, Cristi Puiu. „Eu sunt un om extraordinar de inteligent", i-a mărturisit acesta interlocutorului, explicând că „din 1895, de când a fost inventat cinematograful, noi am rămas nişte începători. *Filmele bune, filmele care prezintă un oarecare interes sunt nişte accidente. În România nu există cu adevărat o şcoală de film sau o cinematografie* [...]. Din cauza asta sunt aşa de critic şi înjur, cum zici tu. Adică îmi

pare rău nu pentru că aş deranja pe cineva, ci pentru că *criticii nu-şi fac datoria şi nu amendează abaterile*" [subl. n.]".

Cristi Puiu este poate „un om extraordinar de inteligent", dar nu citeşte. Sau, dacă citeşte, uită, căci este cel puţin un caraghioslâc (sau o enormitate – tot aia e) să susţii că *nimeni* dintre criticii români „nu-şi face datoria şi nu amendează abaterile". De la Viorica Bucur la Valerian Sava şi de la Andreea Chiriac la Andrei Gorzo, mi se pare că tocmai criticii *numai* despre asta scriu! (Cât despre selecţia filmelor româneşti la Festivalul Transilvania – altă formă de *critică* semnată de Mihai Chirilov –, ea vorbeşte de la sine.) Iar dacă Cristi Puiu ar fi citit articolul „Despre un Cinematograf care nu există", apărut în *Dilema* încă din 1993, sub semnătura mea, ar fi văzut că acolo scrie negru pe alb exact ce spune Cristi Puiu într-un interviu în 2004, şi anume că nu avem un Cinema, ci doar nişte „accidente" (vreo cinci la număr), care sunt cu adevărat cineaşti şi fac uneori filme bune (alte accidente)...

A bon entendeur, salut.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Scenariu

Din 1990, Uniunea Scriitorilor este condusă de Dinu Săraru.

Din 1990, Uniunea Artiştilor Plastici este condusă de Sabin Bălaşa.

Din 1990, Uniunea Arhitecţilor este condusă de Anca Petrescu.

Vi se pare scandalos?
Vi se pare absurd?
De ce?

Din 1990, Uniunea Cineaştilor este condusă de Mihnea Gheorghiu.

BCU IASI CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

UCIN-ul, ca Bielorusia lui Lukaşenko

O cinematografie nu se face numai cu filme de calitate, dar numai filmele de calitate pot face o cinematografie. Când am scris, în '93, articolul „Despre un Cinematograf care nu există", Laurenţiu Damian m-a pârât lui George Littera; astăzi, ne dăm seama că Laurenţiu Damian n-are atâta gură cât ar fi trebuit ca să pârască non-stop...

Până la urmă, când tragi linie şi faci adunarea, nu poţi da vina pe altcineva decât pe tine că nu ţi-a ieşit socoteala. Merităm o cinematografie mai bună? De ce am merita-o? Ce facem ca s-o merităm? Suntem suma defectelor, nu a calităţilor noastre. Mai întâi să umblăm acolo, la defecte, şi-apoi să pretindem că merităm „altfel" de cinematografie.

Mi se pare chiar amuzant ce s-a întâmplat. În primul rând, pentru că a scos la iveală încă o dată ceea ce aş

numi un deficit de inteligență. Carevasăzică domnul Mihnea Gheorghiu, cel mai longeviv președinte din această țară, se-ntâlnește în conclav, la fapt de seară, cu onomastic-predestinatul domn Pivniceru și, văzând lista de premianți adusă de UCINefilul domn Damian, urlă distins: „Ce-i cu Marele Premiu pentru Puiu?! Adică ăsta ne-njură și noi să-l premiem!?!", și hârșt, îl taie de pe listă. Omenește, cum să nu-l înțelegi? Numai că, iată, de la un politruc cu vechi state ca domnul M.G. te-ai aștepta la mai multă diplomație: de ce să nu eviți un scandal, dacă-ți stă în putință? Ce-l costa să-i lase lui Puiu Marele Premiu, pentru că oricum nu s-ar fi dus să și-l ia?... Dar atunci, cum să-l „servească" pe alde domn Nicolaescu, vechi tovarăș de drum? Și pe domnul Pița, care orișicât? Nu s-ar simți dânșii nasol să primească un premiu mai mic decât obraznicu' de aviar?!...

Și uite-așa, cel mai bun film românesc al anului trecut – *Moartea domnului Lăzărescu* – este șuntat de la un premiu ce i se cuvenea, pentru că UCIN-ul „este o familie", și-n această familie – mai ales în sens italian – pizza e mai dulce ca puiul. Eu cred că, de fapt, Cristi e „onorat" că nu a luat Marele Premiu UCIN pe 2005. Ca să fii altfel onorat, trebuie să respecți instituția care te premiază. Sau pe președintele ei. Sau pe amândouă. Or, UCIN-ul este precum Bielorusia, cu domnul Gheorghiu veșnic votat „democratic" precum Lukașenco... Valerian

Sava spunea că porcăria premiilor nu merită decât un pamflet; eu cred că pamfletul necesită efort şi e cam lung. Scuipatul, în schimb, e scurt şi rapid. Să scuipăm, aşadar.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Transilvania, Occidentul nostru

Un festival care contează – și va conta, dacă va avea bani să continue, tot mai mult – este Festivalul Internațional de Film Transilvania. Un festival internațional de lungmetraj, deocamdată singurul de acest fel din România. Deși se desfășoară la Cluj – departe de hărmălaia și agitația Bucureștiului, deseori sterile –, deși la prima ediție – când totul pare mai greu, adesea imposibil – a reușit să dea clasă celorlalte festivaluri autohtone prin calitatea selecției, organizarea ireproșabilă, seriozitatea angajării și, nu în ultimul rând, prin ecourile superlative în cele mai prestigioase reviste străine (*Variety*, *Screen International*, *Les inrockuptibles* etc.). Demarat la inițiativa tânărului regizor Tudor Giurgiu (clujean de origine), TIFF (cum este îndeobște cunoscut, după inițialele englezești) a coagulat în jurul său, încă de la început, un grup de entuziaști care s-au dedicat proiectului, lucrând zi și noapte fără perspectiva vreunei retribuții. Printre tinerii atrași de Giurgiu în staful festivalului există un critic (Mihai Chirilov, director artistic – altfel spus, selecționerul TIFF) și o jurnalistă de cinema (Ada

Roseti, director PR). Insist asupra acestor doi – şi, implicit, asupra flerului lui Tudor Giurgiu de a le solicita concursul – pentru a înţelege de ce, printre altele, un festival ca TIFF a avut succesul pe care l-a avut: pentru că o bună selecţie nu o poate face decât un critic! Este o realitate verificabilă: oferta Cannes-ului este asigurată de zeci de ani încoace de preşedintele său, criticul de film Gilles Jacob; Mostra de la Veneţia a fost şi este condusă de critici-selecţioneri (Alberto Barbera, acum Moritz de Hadeln); la fel Berlinala, festivalul de la New York, Rotterdam, Torino, Londra ş.a.m.d. Practic, nu există festival important în lume la care selecţia să nu fie asigurată de un critic de film.

La Transilvania a fost prezentat în premieră românească *Occident* al lui Cristian Mungiu, care a luat şi Marele Premiu. Singura problemă cu care se confruntă TIFF ţine de mentalitatea culturnicilor autohtoni: dacă Ministerul Informaţiilor a dat 300 de milioane de lei, CNC-ul a contribuit cu un premiu nesemnificativ (3 000 de dolari!), iar Ministerul Culturii şi Cultelor nu a catadicsit să sprijine nici cu un leu această primă ediţie...

Substanţial sponsorizat de Guvern (se zvoneşte – pentru că nimic nu e public în România când e vorba despre bani – că ar fi vorba despre peste un miliard de lei), DaKINO s-a deschis printr-un scandal, provocat de tânărul critic de film Andrei Gorzo (unul dintre cei doi preselecţioneri), care a denunţat ingerinţa directorului festivalului, Dan Chişu, în decizia finală. Dincolo de acest incident – mai degrabă tipic pentru mentalităţile

deja amintite –, a devenit limpede că DaKINO (ajuns la a XII-a ediție) a obosit fără a-și atinge scopul; cârligul publicului, s-a dovedit încă o dată la această ediție, nu îl constituie filmele de scurtmetraj, ci (tot) cele de lungmetraj. În 12 ani, cel mai vechi festival de film din România nu a reușit să formeze un public de scurtmetraje, așa cum există în Franța, la Clermont--Ferrand, unde se stă la coadă la fiecare dintre cele 6-7 proiecții concomitente. (La DaKINO, cel puțin în secțiunea de documentar, se întâmplă să nu fie prezent în sală decât juriul!) Oferta de filme este dezechilibrată clar de supraoferta producțiilor franceze, scurtmetrajele românești prezentate la DaKINO nu au regim de exclusivitate (pot fi regăsite la „Alter-nativele" târgmureșene sau la CineMAiubit), iar premiile – oferite cu mare tamtam ca din partea unor sponsori supragenerоși, cum ar fi Connex – sunt, de fapt, doar... „simbolice"! În aceste condiții, mi se pare limpede că DaKINO (ale cărui merite trecute de pionierat, mai ales în materie de PR și de *glamour*, sunt incontestabile) se îndreaptă cu pași repezi spre faliment managerial și artistic. Deja festivalul-frate (cel de la Târgu Mureș) este mai bine organizat, mai interesant ca ofertă artistică și – până la urmă, deși în provincie – mai „central". La „Alter-native" – lucru care nu se întâmplă la DaKINO – poți identifica tendințe, poți izola stiluri, poți descoperi nume; și nu e nici un paradox că nici *Ajutoare umanitare* al lui Hanno Höfer (care a luat Marele Premiu DaKINO anul trecut – evident, doar simbolic!), nici *17 minute întârziere* al lui

Cătălin Mitulescu (câştigătorul Marelui Premiu la CineMAiubit anul acesta) nu au câştigat la Târgu Mureş; ea ţine poate de seriozitatea ardelenească, dar şi de o ştachetă pusă foarte sus (în fond, nu toţi cei care lucrează ca voluntari pentru TIFF sunt din Ardeal). Devine foarte clar că, înainte de a importa tot felul de modele manageriale din Occident, ar trebui poate să importăm modelul propriului nostru Occident, care e Transilvania...

În orice caz, filmele bune (lungmetraje sau scurtmetraje) iau sigur trenul într-acolo.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2002, un an care contează pe jumătate

Cu filmul românesc e cam așa: când nu e deloc, e tragic; când e puțin și prost, e și mai tragic; iar când e puțin și pe jumătate prost, iar pe jumătate bun, e semi-tragicomic.

Anul 2002 ne-a adus un număr record de producții românești – „record", evident, dacă îl comparăm cu 2001 sau 2000, adică nouă; în ordinea intrării pe ecrane, acestea au fost: *Noro*, *Filantropica*, *După-amiaza unui torționar*, *Occident*, *Turnul din Pisa*, *Garcea și oltenii*, *Binecuvântată fii, închisoare*, *Vlad nemuritorul*, *Furia*. Cel de-al doilea (semnat de Nae Caranfil) și ultimele două (debutul lui Adrian Popovici, respectiv cel al lui Radu Muntean) sunt produse de studiouri private, în aceeași situație fiind și *Garcea și oltenii*.

Clasamentele

Dacă ne uităm strict la cifre, *Filantropica*, *Occident* și *Garcea*... conduc box-office-ul, cu probabilitatea ca

Furia (a cărui exploatare în săli este încă în desfăşurare) să se instaleze pe poziţia a patra. Dacă le împărţim pe genuri, observăm o uşoară majoritate a dramelor faţă de comedii (în măsura în care considerăm *Furia* o dramă, la fel ca *Noro*, *După-amiaza unui torţionar*, *Turnul din Pisa* şi *Binecuvântată fii, închisoare*, iar *Occident* o comedie...). De asemenea, proporţia între aşa-zisul film „de autor" – în măsura în care această sintagmă mai defineşte ceva în cinematograful românesc – şi cel „de public" rămâne încă în favoarea primei categorii; chiar dacă atât *Filantropica*, cât şi *Occidentul* lui Mungiu au dovedit că reuşesc să facă puntea între succesul de public şi exigenţele artistice, *După-amiaza...* lui Pintilie rămâne un „film de autor", succesul de public al *Balanţei* lăsându-se aşteptat; fără succes comercial, dar oarecum tot „de autor" sunt *Noro* al lui Radu Gabrea, *Turnul din Pisa* al lui Şerban Marinescu şi *Binecuvântată fii, închisoare* al lui Nicolae Mărgineanu (cu precizarea că cel de-al doilea a-ncercat, printr-un scenariu tip „telenovelă" – viol, crimă, răzbunare... –, să facă pasul spre un public mai puţin pretenţios, rateul fiind cu atât mai alarmant). În fine, proporţia între consacraţi (Gabrea, Caranfil, Pintilie, Marinescu, Mărgineanu) şi debutanţi (Mungiu, Muntean, Popovici) este bună, de 5 la 3 (pe regizorul lui *Garcea...*, probabil tot un debutant, nu l-am pus la socoteală, el numindu-se Sam Irvin şi fiind american).

Ce se mai poate observa? Dincolo de valoarea/lipsa de valoare a acestor producţii, uneori confirmată de public, alteori nu, cred că se poate vorbi în mod clar

despre o fractură între generații. Când spun „generații" am în vedere mai curând o categorie mental-estetică decât una strict biologică; adică avem, pe de o parte, cineaști precum Pintilie, regizori precum Marinescu și Mărgineanu, ce rămân foarte legați de un tip de cinema, să-i zicem „literar": *După-amiaza unui torționar* ecranizează un roman al Doinei Jela, *Binecuvântată fii, închisoare* unul al lui Nicole Valery-Grosu, în timp ce *Turnul din Pisa* se bazează pe un scenariu semnat de D.R. Popescu. Asta nu înseamnă că filmele respective sunt lipsite de calități pur cinematografice, ci pur și simplu că inspirația lor vine din literatură; altminteri, filmul lui Pintilie este poate cel mai bun film al său de la *Balanța* încoace, cel al lui Mărgineanu e un efort onest și onorabil, pe celălalt taler al balanței stând eșecuri indiscutabile, precum „filmul-didactic-cu-copil-handicapat" al lui Gabrea (după scenariul lui Răsvan Popescu) și „telenovela filosofică" a lui Marinescu, în care actori mari (Dinică, Vișan, Uritescu, Visu) înoată, ca peștii într-un borcan cu apă, în plasa unui scenariu inept și ieftin.

La celălalt capăt al spectrului vedem tot mai clar emergența unui cinema tânăr de cea mai bună factură: cel al unui „vechi debutant", precum Nae Caranfil – care a deschis un drum, odată cu *E pericoloso sporgersi* –, și cel al unor proaspăt debutanți, precum Mungiu și Muntean. Caranfil și Mungiu sunt mai apropiați din punct de vedere stilistic decât Caranfil și Muntean, însă, tematic, amândoi explorează cam aceeași realitate (ca de altfel și Cristi Puiu, cu formidabilul său debut de

acum un an, *Marfa şi banii*), şi anume cea a mafiilor autohtone. Cred că este direcţia cea bună şi că – în pofida unor „accidente de parcurs", inevitabile probabil – cinematograful românesc a avut un an fast. Din păcate, nu cred că un Caranfil, un Puiu, un Mungiu sau un Muntean vor fi foarte curând prezenţi pe marile ecrane cu un nou film... Să ne aşteptăm deci la o secetă de filme bune. Oricum, suntem obişnuiţi.

Exporturile

Cel mai de succes film românesc este *Filantropica*. Cu peste 110 000 de spectatori de la lansare – în februarie 2002 –, cu un Premiu al Publicului la Festivalul de la Paris, o cronică elogioasă în foarte influentul săptămânal american *Variety* (Biblia industriei de film de peste Ocean) şi cu perspectiva unei distribuiri pe marile ecrane din SUA, pelicula lui Nae Caranfil a fost propusă să reprezinte România la preselecţia Oscarului pentru film străin de anul viitor. Nu este o „nominalizare", cum greşit se înţelege la noi; în fiecare an, toate cinematografele lumii trimit un titlu considerat reprezentativ pentru a fi în atenţia Academiei Americane de Film, atunci când ea (şi nimeni altcineva) nominalizează – de regulă, patru titluri – la această categorie. Dar cred că nu greşesc afirmând că este pentru prima oară de când România se pliază acestui onorant ritual, că există şanse reale pentru ca filmul să intre în vizorul votanţilor

americani; nu foarte mari, câtă vreme filmul nu va fi distribuit în SUA, dar totuși sunt șanse!

Un succes frumos a avut și *Occident*, debutul în lungmetraj al lui Cristian Mungiu, cu o trecere remarcată pe la „Chenzina regizorilor" de la Cannes, participarea la multe festivaluri internaționale și două premii importante: Trofeul Festivalului Transilvania și Premiul Publicului la Salonic. În plus, filmul lui Mungiu a reușit să se impună și în termeni de încasări pe piața autohtonă, fiind practic cel mai de succes film de debut de la *E pericoloso sporgersi* încoace (adică de mai bine de zece ani!).

Dacă adăugăm acestor două titluri participarea unor tineri regizori români la mari festivaluri internaționale (Sinișa Dragin, cu al său *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură*, la Rotterdam, unde a luat un premiu important; Tudor Giurgiu, cu *Popcorn Story*, la Berlin, nominalizat printre finaliștii competiției de scurtmetraje; Hanno Höfer, cu *Ajutoare umanitare*, la Clermont-Ferrand, unde a luat premiul Canal+, și la Cannes, în secțiunea Kodak), avem imaginea unui an cinematografic pe care îl putem descrie ca fiind de departe unul al „ofensivei (reușite) a tinerilor". De fapt, Caranfil, Mungiu, Dragin, Giurgiu și Höfer, cărora le putem adăuga numele debutantului Radu Muntean, al cărui film *Furia* are șanse să intre în 2003 în atenția spectatorilor câtorva festivaluri internaționale, fac mai mult decât o breșă într-o cinematografie anemică și subsidiată, dominată de dinozauri bugetivori, manieriști și megalomani și de mici învârteli clientelare

în sfera de influenţă a CNC. Ei impun un posibil model de Cinema, care se opune vădit reciclărilor sclerozate ale maeştrilor de mai an. Un Cinema viu, vital şi branşat la realitate, pentru care un scenariu bine scris contează infinit mai mult decât un plonjeu „meseriaş". Un Cinema conectat la timpul său, hrănit de o nouă cinefilie în care nu intră doar venerația în genunchi în faţa unor Tarkovski sau Fellini, ci şi cultul lucrului bine făcut, învăţat de la regizori subestimaţi ca Billy Wilder, sau eficienţa comunicaţională şi ritmul accelerat al celor mai bune videoclipuri... O nouă paradigmă, în fond. Singura problemă – reală şi deloc minoră – este accesul acestui tip de regizor la fondurile CNC-ului; dacă un Nae Caranfil se descurcă, investitorii săi fiind privaţi (Media Pictures) şi străini (Antoine de Clermon--Tonnerre), ceilalţi regizori tineri sunt departe de această situaţie privilegiată, care se construieşte printr-un CV convingător şi cifre de încasări. În orice caz, este puţin probabil ca un Cristi Puiu, de pildă, să poată găsi sprijin – pentru un al doilea film – la CNC... Şi, în ciuda realităţii box-office-ului, nu sunt convins nici că un Cristian Mungiu (mai conciliant şi mai calm decât Puiu) va fi primit cu braţele deschise la al doilea film: unele succese grăitoare (comerciale, dar şi de critică) sunt greu de digerat atunci când, într-o carieră de 20 de filme, nu ai avut nici unul!

Rămâne să vedem – cu propriii ochi – cum va arăta anul cinematografic 2003; ca o prognoză personală, sunt gata să pariez că nu prea grozav. Paradoxal, unul

dintre motivele pentru care 2002 a fost atât de bun poate fi găsit chiar în afirmația de mai înainte: unele titluri anunțate pentru 2002 au fost „reportate" în 2003... mai bine pentru anul ce s-a-ncheiat, dar mai rău pentru anul care-a venit!

E unul dintre rarele cazuri în care sper să mă înșel.

Top personal 2002

Filme

1. *Filantropica*
2. *Occident*
3. *Furia*

Regizori

1. Nae Caranfil
2. Cristian Mungiu
3. Radu Muntean

Actori

1.-3. Mircea Diaconu (*Filantropica*); Marcel Iureș (*Amen*, *Războiul lui Hart*); Dorel Vișan (*Occident*)

Actrițe

1. Mara Nicolescu (*Filantropica*)
2. Tania Popa (*Occident*)
3. Dorina Chiriac (*Furia*).

Scurta şi trista viaţă a filmului românesc

Am văzut recent (pe casete) câteva scurtmetraje românești. În caz că nu știați – sau nu vă interesează –, vă spun: România (CNC, FAV) (încă) produce scurtmetraje. Unde se văd ele? În festivaluri și, iată, pe casete; dar, pentru a le vedea în festivaluri, trebuie să mergi la DaKINO sau CineMAiubit, iar ca să le vezi pe casete trebuie să-i cunoști pe autori și/sau producători.

Cel mai bun (dintr-o selecție de patru) mi s-a părut *Apartamentul* lui Constantin Popescu. Un individ se trezește dimineața (ceas deșteptător „ca la Bunica", într-o casă cu toaster electric!), duce gunoiul (de la etajul 4 la parter: în unele blocuri nu există ghenă la fiecare palier!), se bărbierește (un bărbierit cam lung totuși, câtă vreme ceea ce urmează nu are nimic din genialul *The Big Shave* al lui Scorsese!), ia micul-dejun cu soția, apoi valiza și pleacă. Dar nu în delegație (cum crede nevasta), ci la amantă, adică dă colțul blocului, intră pe ușa din spate și urcă la 8, unde locuiește ea... Dimineața următoare se trezește, duce gunoiul (de la 8

la parter), urcă din nou în lift și – puterea obișnuinței! – urcă la 4 și sună; nevastă-sa îi deschide, se uită la el perplexă și privirea îi rămâne agățată (detaliul care ucide) pe papucii cu pampon de puf, care tremură ușor. Sfârșit. Un scurtmetraj de 18 minute (putea fi mai scurt fără a pierde nimic, dimpotrivă) în care nu se rostește nici un cuvânt și care nu „stă în poantă": poanta este doar punctul dinspre care se ordonează (frumos) ceea ce-l precedă...

Boborul lui Radu (Vasile) Igazsag este o animație debordând de inventivitate, cu textul lui Caragiale ca pretext și Victor Rebengiuc ca *special guest*. Produs de Fundația Arte Vizuale (spre deosebire de celelalte trei, produse de CNC), seamănă cu un clip – „Nenea Iancu *featuring* Rebe" –, doar că se vrea mai mult decât atât: o șarjă politică. Singura problemă e cât de exportabil este? Cred că nu prea...

Trafic este încă un scurtmetraj semnat Cătălin Mitulescu. Poanta nu există, ceea ce-l face superior lui *București-Wien* (unde „poanta" era slăbuță...), dar un pic sub *17 minute întârziere* (care avea totuși o tensiune și un climax care aici lipsesc). Mitulescu reușește să evite pășunisme gen „cal alb în ralanti" – pe care le înlocuiește cu un inventar cvasicomplet de gadgetărie *cool* (celular cu foto & *hands-free* etc.) – și să filmeze fluid & convingător un moment de apatie & derută urbană.

Visul lui Liviu de Corneliu Porumboiu este singurul care putea fi lungmetraj. La 40 de minute însă, este prea scurt pentru asta și cam prea lung pentru un

scurtmetraj. Liviu este bun (Dragoş Bucur), dar „visul" lui nu: există un anumit tezism în a porni de la imagini de arhivă cu Ceauşescu (momentul „decreţeilor") şi a ajunge la coşmarul cu „fratele-nenăscut", iar apoi la prietena-care-nu-vrea-să-avorteze. Porumboiu prinde bine atmosfera de cartier, certurile în familie, corupţia & cupiditatea înconjurătoare; filmul scârţâie în „deschiderea" onirică din final. Mai ales că speram că filmul românesc a-nchis acest capitol...

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Topuri şi paradigme

Când au încercat să facă un top al filmelor româneşti de la-nceputuri şi până în prezent, ziariştii interesaţi de acest subiect – şi care-şi închipuiau, firește, că este un subiect care interesează şi publicul! – s-au izbit de două obstacole fără legătură aparentă între ele. (Nu, nu e vorba numai despre slabul apetit al unora dintre cei chestionaţi de a se înhăma la un „test" care-i expune la verdictele şi idiosincraziile lor – când nu, de-a dreptul, la inconsecvenţele şi „amiciţiile" inerente...)

Unul se leagă de fragilitatea canonului în cazul artei a şaptea: câţi dintre criticii noştri (care nu sunt numai cronicari!) şi-au bătut capul să discute în mod serios acest canon, în condiţiile în care Cinemaul (românesc) rămâne Cenuşăreasa artelor, cu o influenţă cvasinulă asupra paradigmei culturale blocate în „triada regală" Literatură-Muzică-Pictură? În România, din motive mult prea numeroase pentru a fi analizate aici, Cinemaul *nu* face parte din canonul cultural obligatoriu. Şi poate că nu este chiar o întâmplare că singurii cineaşti pe care îi valorizează paradigma sus-menţionată sunt *nu doar*

regizori de film, ci *mai ales* de teatru: Liviu Ciulei şi Lucian Pintilie. La noi, „marile" polemici cinematografice au fost jurnalistice, punctuale şi legate cu precădere de malversaţiunile financiare ale juriilor CNC; singurul critic care a început un travaliu salutar de repunere în discuţie a canonului – de ieri şi de azi – este Valerian Sava, în a sa *Istorie critică a filmului românesc contemporan* (Editura Meridiane, 1999), al cărei prim volum apărut se opreşte imediat după „obsedantul deceniu"... Dar domnul Sava este un „franctiror" ocultat, marginalizat, izolat sau pur şi simplu ignorat: dacă discutarea canonului este anevoioasă în cazul Literaturii, atunci, în cazul Cinemaului, ea este pur şi simplu accidentală!

Al doilea obstacol ţine de momentul mult prea recent (circa 4-5 ani) în care am asistat la irumperea şi impunerea unui posibil „nou cinematograf românesc" făcut de tineri (de la Cristi Puiu la Cristi Mungiu). Chiar dacă, să zicem, câteva dintre cele mai bune filme româneşti din toate timpurile (*Balanţa* lui Pintilie, *E pericoloso sporgersi* al lui Nae Caranfil sau *Patul conjugal* al lui Daneliuc) au apărut în primii ani de după Revoluţie, numai filmul lui Caranfil era un debut care aducea într-adevăr ceva nou; celelalte două nu făceau decât să continue – cu vervă şi panaş – filmografii importante în condiţii de libertate. În aceste condiţii, nu cred că se poate vorbi despre o „înnoire" a cinemaului românesc înainte de seria consistentă de filme inaugurată de *Marfa şi banii* al lui Puiu, urmat la scurtă vreme de *Filantropica* lui Caranfil, de *Occident* al lui Mungiu, de *Furia* lui Radu Muntean, de

Examen al lui Titus Muntean, iar acum de *Moartea domnului Lăzărescu* al aceluiași Puiu... Toate aceste titluri (deloc egale ca valoare, dar având ceva în comun) au apărut în succesiune, în răstimpul aceluiași an sau la distanță mică unul de celălalt, dând impresia unei mișcări concertate de renaștere (tematică și formală) și repunere în discuție a tropismelor cinematografice autohtone.

Lăsând la o parte acum aceste considerente (ce țin de istoria artei în chestiune), trebuie spus că, dincolo de ierarhii și canoane, ceea ce a adus cu adevărat nou cinematograful de după 1990 este, evident, libertatea tematică. Regizorii au fost, în fine, liberi să-și pună pe ecran propriile povești, să ecranizeze cum vor cărțile care-i pasionau sau să facă și una, și alta, amestecând obsesiile personale cu sugestii preluate din literatură. Termenul forte aici este *personal*. Căci altfel, sigur că da, *și* regizorii din perioada comunistă amalgamau sugestiile literare cu propriile idei, numai că și unele, și altele nu erau 100% „personale", ci treceau prin filtrul – alienant – al cenzurii. Iar ea, cenzura, avea drept de *final cut*, așa cum producătorii marilor studiouri americane fac, ce ironie, dintotdeauna. Cenzura comunistă reteza aluziile prea transparente sau subiectele „neconvenabile" și puțin îi păsa de impactul comercial al filmului – oricum, cu excepția filmelor istorice și polițiste semnate Sergiu Nicolaescu sau a șușelor actoricești semnate Mircea Drăgan sau Geo Saizescu, nu se putea vorbi despre „succes comercial" în România lui Ceaușescu... Evident,

„cenzura capitalistă" este interesată în principal de profit: dacă un film conţine lucruri susceptibile să îndepărteze spectatorul mediu (de la subiect la tratarea lui regizorală), acel film este „remontat", până corespunde formatajului standard.

Paradoxul este că marea problemă a filmului românesc de dinainte de '89 a fost *prezenţa* cenzurii, iar a filmului românesc post-'89 este *absenţa* cenzurii! Cinematograful a reuşit să scape de cenzura ideologică, dar nu cred că i-ar strica o formă de cenzură comercială. Evident, nu în cazul filmelor de autor, ci în cazul celor de serie: în cazul primelor operează oricum, cu „succes" o cenzură a publicului... Obişnuit cu pelicule care nu pun probleme, doritor de divertisment facil (cu atât mai doritor cu cât televiziunile i-au inoculat *acest* format de evaziune!), publicul românesc nu este încă (şi îmi măsor cuvintele!) la înălţimea propunerilor venite din partea cineaştilor adevăraţi. Avem, cum spun americanii în filme, *a situation*, pentru că un cineast adevărat nu se pretează la „prestări servicii" către populaţie, regizorii mediocri care puteau „servi publicul" s-au volatilizat, iar spectatorul mediu aşteaptă filme poliţiste şi comedii; există aşadar un contratimp fatal între cerere şi ofertă. Un cineast adevărat – spre deosebire de un meseriaş standardizat – doreşte să *se* exprime, să exprime Realitatea sau şi una, şi alta, în timp ce marele public, cum spuneam, nu vrea „Realitate", vrea divertisment. Iar atunci când nu-l găseşte la cinema, rămâne închis în casă, cu televizorul deschis. Sclav adormit al automatismelor.

Și totuși, Realitatea (un concept greu de circumscris, dar totuși operațional) este – mai ales acum, după o jumătate de secol de amputare a ei de pe marile și micile ecrane – singura motivație serioasă pentru ca un tânăr regizor să se apuce de film. Filmul *este*, prin definiție, Realitate (adică Adevăr), 24 de fotograme pe secundă. Iar ceea ce făcea, iarăși prin definiție, documentarul ca specie cinematografică a fost revendicat, mai nou, de filmele de ficțiune. Lungmetrajele românești din ultima perioadă (aceea la care mă refeream la început) înseamnă (și) o luare în posesie cu mijloace specifice a acestui teritoriu vast și accidentat care se numește „Realitatea". Întâmplător sau nu, în momentul în care documentarele unor tineri regizori încearcă să recupereze „petele albe" din istoria mai mult sau mai puțin recentă (vezi *Decreteii* lui Iepan sau *Marele jaf comunist* al lui Solomon), lungmetrajele de ficțiune ale congenerilor acestora se focalizează nervos pe „istoria" zilei de azi, revelând semnificațiile clipei. Mai mult, există o hibridare fertilă a ficțiunii de către documentar (ca în *Moartea domnului Lăzărescu*) sau, la modul simetric, a documentarului de către ficțiune (ca în *Asta e*, al lui Thomas Ciulei). Chit că nu s-a ajuns încă la o situație de „graniță fluidă" între ficțiune și documentar, există semne că – cel puțin în cazul unora dintre cineaști – separările stricte între genuri sau specii devin futile și totodată inoperante pentru critici... Ceea ce contează până la urmă este un imens – și, fără îndoială, nepremeditat – travaliu recuperator al dimensiunii antropologice:

toate filmele româneşti de după 1990 – indiferent de calitate! – reprezintă o oglindă fidelă a mutaţiilor umane (sociologice şi altfel) pe care le-a cunoscut societatea românească în ultimii 15 ani. Din această perspectivă, valoarea producţiilor cinematografice este secundară interesului pe care un cercetător într-ale antropologiei îl poate găsi în oricare dintre titlurile apărute după 1990! Cum competenţa mea se opreşte însă aici, nu pot decât să sper că un asemenea subiect este destul de incitant pentru a i se consacra un studiu serios; ar fi, în orice caz, un semn îmbucurător că, măcar în zona aceasta, greoaia paradigmă culturală axată pe Literatură ş.cl. este lăsată benefic deoparte...

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O nedreptate

Nu mai ţin minte exact când l-am cunoscut pe Cristian Nemescu; s-ar putea să fi fost la Festivalul de la Salonic, unde era în program cu *Poveste la scara C.* (*Mihai şi Cristina* îl inclusesem într-o prezentare de film românesc la Lisabona.) *Poveste...* îmi plăcuse şi mai mult. A fost, dacă nu mă-nşel, şi la Clermont-Ferrand cu acest titlu, dar e foarte ciudat că nu am amintirea lui Nemescu la acest festival (cel mai important pentru scurtmetraj). Mi-l amintesc în schimb la Salonic.

Am stat de vorbă despre filmul său, i-am spus ce mi-a plăcut (multe lucruri, mai ales tonul poveştii) şi ce nu. A ascultat atent; cred că Nemescu era unul dintre cei mai sensibili ascultători, o calitate cu atât mai preţioasă cu cât este din ce în ce mai rară la tinerii regizori. Era de acord cu obiecţiile mele. Mai mult, mi-a spus că el însuşi nu era mulţumit exact de acele lucruri pe care le criticasem şi eu. Apoi am fost împreună la un restaurant (celebrul Nr. 8, zis şi La Le Pen, o tavernă pitorească din Piaţa Aristotel, cu *patio* şi pisici). Iar apoi – cred că în alt an, totuşi – am fost de faţă, tot

la Salonic, când şi-a prezentat proiectul *California Dreaming* pentru un fond de dezvoltare balcanic. În mai anul acesta l-am avut invitat la *Fotograme*, în emisiune cu Porumboiu, înainte de Cannes. Ne-am revăzut acolo, pe Croazeta, şi apoi la *Anonimul*. Ultima dată, din păcate...

Cristi Nemescu era un om (e incredibil să vorbeşti astfel, la trecut, despre un tânăr de numai 27 de ani!) timid şi retras. În spatele carapacei sale se bănuia totuşi o voinţă de a face, de a-şi duce proiectele la bun sfârşit, cu o tenacitate care trecea peste orice. Era convins ca are ceva de spus în cinematograful românesc – şi avea dreptate, chiar avea. Era altfel: cultivat, manierat şi bine-crescut. Zâmbea rar, dar zâmbetul său era cuceritor.

Am aflat că îl duruse ce am scris despre finalul de la *Marilena de la P7*, mediumetrajul său prezentat la Cannes. Sper că a înţeles că reacţia mea era pe măsura preţuirii pe care i-o purtam; pur şi simplu, mă duruse şi pe mine că făcuse un film reuşit căruia nu-i găsise finalul... L-am întrebat, la Sfântu Gheorghe – în cadrul ultimei dezbateri între regizori şi critici –, dacă a fost chiar aşa de supărat de cronica mea, precum auzisem; mi-a răspuns: „Doar zece minute". Vocea lui a ajuns la noi cu întârziere, din cauza ecoului de la microfon. Acum îmi dau seama că, la un om sortit să trăiască doar 27 de ani, chiar şi zece minute de supărare sunt prea mult...

Din păcate, nu pot să dau *rewind*. Şi nu putem da toţi *rewind*, până în clipa aceea fatală din noaptea de joi spre vineri, la intersecţia Splaiului cu Eroilor, pentru a scoate

din cadru bolidul criminal. Viața lui a fost tăiată brusc și brutal, într-un „montaj" care mi se pare absurd și nedrept. Acesta – doar acesta – este, de fapt, finalul nereușit, la care nici unul nu ne gândeam. Și la care ne gândim acum cu supărare, furie și neputință; se pare că Dumnezeu din ceruri, dacă există, este un regizor foarte prost...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Boiling Points – CNC 2006

Pe MTV există o emisiune, *Boiling Points* se numește, al cărei principiu e simplu: cei care-și păstrează calmul în situații absurde sau conflictuale de 5, 7 până la 15 minute primesc 100 de dolari.

Cristi Puiu nu și-a păstrat calmul și a spus că renunță la banii CNC. E dreptul lui. Dar e datoria noastră să spunem că simpla absență a numelui său de pe lista câștigătorilor concursului CNC e absurdă și conflictuală cu bunul-simț. E datoria noastră să protestăm că din banii CNC se vor produce în continuare gunoaie! E o situație care nu durează de 5, 7 sau 15 minute; durează de ani de zile. Doar ca acum s-a spart, în fine, buboiul. S-a ajuns la *boiling point.*

Dincolo de orice anomalie procedurală (de la desemnarea juriului la secretizarea proiectelor) și de orice scuză invocată de CNC (gen „nu-ți poți da seama de potențialitatea unui proiect din 3 pagini de sinopsis" – al lui Puiu; bine că și-au dat seama de „potențialitatea" lui Radu Aneste!), rămân rezultatele acestui concurs. Iar rezultatele sunt nule și neavenite, pentru că nimeni

cu capul întreg nu poate susține că o listă de câștigători de pe care lipsesc Cristi Puiu, Radu Jude, Dumitru Budrala, Thomas Ciulei și Ileana Stănculescu și pe care se regăsesc nume ca Sergiu Nicolaescu, Marius Th. Barna, Antoniu Berenyi sau Adrian Popovici e OK! E o chestiune de bun-simț. CNC (care a personalizat pervers întregul scandal, de parcă ar fi fost la mijloc doar „cazul Puiu", regizorul premiat la Cannes supărat că nu primește cei 7 000 de euro primă de dezvoltare) nu înțelege că nu este vorba „doar" despre faptul că Puiu, Jude, Budrala, Ciulei etc. trebuie să facă film cu bani de la CNC; este vorba despre faptul că Nicolaescu, Barna, Berenyi, Popovici etc. nu trebuie să mai facă! Poate că pe aceștia nu-i deranjează faptul că nimeni nu vrea să le vadă filmele. Dar pe noi ne deranjează și este un blând eufemism să spui că aceștia fac filme „mediocre": ar fi bine să facă filme mediocre, filme „de gen", „care să aducă publicul în sală", cum vrea președintele CNC, domnul Eugen Șerbănescu... Nu: toți aceștia fac filme submediocre, care murdăresc ecranul! Care nu aduc public în sală și nici nu provoacă entuziasm critic (decât dacă te cheamă, Doamne ferește, Grid Modorcea)... Despre asta este vorba, domnule Șerbănescu, în caz că (încă) n-ați înțeles! Și degeaba îmi spuneți că nu e vorba despre banul public, pentru că-l gestionați dumneavoastră, care sunteți instituție publică și aveți datoria să dați socoteală de ce se întâmplă cu el.

De fapt, CNC este ca Vama Giurgiu: un loc în care se iau decizii provinciale și proaste, „stat în stat" –

chipurile „european" – care opreşte maşinile de cursă aşteptate pe pistele de la Monza şi Monte Carlo, în schimb lasă să treacă fără probleme ditamai TIR-urile poluante pe care nu le aşteaptă nimeni şi care-s interzise în Europa. Ba chiar le mai dă şi primă... Păi, la câte noxe au băgat şoferii ăstora, eu zic că mai bine le-am da bani să nu mai facă filme! Pe bune, iată o propunere responsabilă, dragă Cătălin Mitulescu: ai fi de acord (şi tu, şi ceilalţi ca tine, care staţi pe muchie) să se dea bani ca să nu...? Că, după cum vezi, că să „da" nu putem să mai suportăm, pentru că ne sufocăm. Şi noxa ca noxa, da' filmele...!

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1 an (2, 3...) cu filmul românesc

Adevărul e că nu l-am văzut venind, acest așa-zis „nou val"... (Eu nu-i spun așa, ci „neorealism", dar astea sunt chichițe de critic.) Or vedea criticii mai clar, dar nici ei nu sunt clarvăzători. Lucrul s-a întâmplat relativ repede. În 2005, Cristi Puiu câștiga Premiul secțiunii „Un certain regard" la Cannes, cu *Moartea domnului Lăzărescu.* Anul următor, tot acolo, Corneliu Porumboiu primea Camera d'Or (cea mai importantă distincție pentru debut) pentru *A fost sau n-a fost?* Anul acesta, cum se știe, a fost „marele șlem": regretatul Cristian Nemescu recompensat postmortem cu același premiu „Un certain regard" pentru *California Dreamin' (endless)* și alt Cristian, Mungiu, cu Palme d'Or pentru *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (*4, 3, 2*, pe scurt și pentru cunoscători). Sintetizând: Puiu a pus sămânța, Porumboiu a udat locul, iar Mungiu culege roadele.

Palme d'Or este, fără nici un dubiu, cel mai important premiu la care poate aspira un regizor. Mai important decât Oscarul, pentru că este acordat de un juriu, în timp ce la Oscaruri votează toată Academia (în artă e

invers decât în democraţie: cu cât votează mai mulţi, cu atât valoarea absolută a unui premiu scade). Mai mult, Oscarul este un premiu *naţional*, cu zeci de secţiuni „In USA We Trust" şi cu una singură alocată cinemaului *internaţional*, în timp ce Palme d'Or este rezultatul unei competiţii, internaţionale din start, în care se premiază cele mai bune filme dintre cele mai bune din toată lumea. Normal că, pentru un regizor, a lua „Palma" este infinit mai măgulitor decât a lua Oscarul: Palme d'Or este pentru artist, Oscarul mai curând pentru ţara din care provine...

Dacă e să ne uităm mai departe în timp pentru a vedea totuşi de unde vine acest „nou val" („neorealism" etc.), îl vom întâlni pe acelaşi Cristi Puiu, la Cannes, în 2001, cu filmul său de debut *Marfa şi banii*. Nu a luat premii răsunătoare, dar a fost foarte bine primit – ca-ntotdeauna, afară mai mult decât în ţară. În ţară, dimpotrivă, *Marfa şi banii* a avut parte numai de şicane şi piedici (şi trebuie spus că, fără ajutorul casei de producţie a lui Lucian Pintilie, filmul acesta nu ar fi putut să fie terminat); la 12 ani după Revoluţie, Puiu încerca (şi reuşea) o „revoluţie" în filmul autohton, căreia mulţi nu i-au văzut rostul. Felia de viaţă decupată de Puiu (împreună cu coscenaristul său, Răzvan Rădulescu) i-a iritat pe mulţi din *establishment*-ul cenecist (CNC & acoliţii), deşi, la drept vorbind, filmul acesta nu era în mod manifest politic, ci „doar" un manifest estetic... Acum şase ani deci, jaloanele „minimalismului" cinematografic românesc erau deja trasate: buget mic,

filmări „din mână", sunet în priză directă și o poveste simplă, puternică și adevărată, care făcea inutile artificiile cinemaului „tradițional". În anul următor, Cristi Mungiu participa și el, în aceeași secțiune a Cannes-ului, cu debutul său în lungmetraj, *Occident*. Numai că între *Marfa și banii* și *Moartea domnului Lăzărescu* există o continuitate stilistică, în timp ce între *Occident* și *4, 3, 2* se cască o prăpastie (tot stilistică, la o adică) surprinzătoare. Mai mult, mizerabil distribuit, *Marfa...* a înregistrat o cădere în termeni de încasări, în timp ce *Occident* s-a descurcat bine la box-office, devenind unul dintre filmele de succes ale acelui an.

Acest parcurs diferit al celor mai „înalt profilați" cineaști români din clipa de față, aproape congeneri (Puiu are 40 de ani, Mungiu 39), spune destul de multe despre cum este văzut cinemaul la noi în țară și-n afară. El nu este (încă) o afacere, decât cu condiția ca filmul („marfa" adică) să-și scoată investiția („banii") din vânzările internaționale; este ceea ce s-a întâmplat cu siguranță în cazul lui *4, 3, 2* și al lui *A fost sau n-a fost?* Probabil că și în cazul *Morții domnului Lăzărescu*. Filmul lui Porumboiu, mai ales – 100% independent, adică produs cu banii regizorului –, este exemplul cel mai spectaculos de film (cu buget minuscul, cum altfel?) care-și scoate banii din distribuția în afară. Exemplu, dar în nici un caz un model: dacă este măgulitor pentru un regizor/producător să o „plesnească" internațional cu un film făcut cu banii de sub saltea, este jenant

pentru „organismul îndrituit" (recte CNC) să *acorde* acei bani, să se laude cu o performanţă ce nu-i aparţine.

Mai există o problemă: publicul autohton *nu* este interesat de film. Succesul lui Mungiu intră într-o paradigmă a „succesului pur şi simplu", în care este secundar, dacă nu irelevant faptul că el se întâmplă în cinema, fotbal sau modă. Bucuria miilor, poate milioanelor de români că un „român de-al nostru" a reuşit acolo unde reuşita are într-adevăr valoare se traduce mai mult prin dărâmarea *ipso facto* a unor clişee identitare: impresia că „noi nu contăm", că „jocurile se fac fără noi" şi că „ai nevoie de pile ca să reuşeşti". Nu-i vorbă, unele dintre aceste clişee au funcţionat imperturbabil şi *după* Palme d'Or-ul lui Mungiu: au existat români care au considerat că, odată cu intrarea în UE, *am intrat* în cărţi, că avem *pile* (la festivalurile internaţionale, de ce nu?) şi că, „de fapt", totul se datorează nu meritului personal, ci unui concurs de împrejurări şi/sau unor calcule „geo-strategice"... Paradoxal, supermediatizarea evenimentului a scos la lumină un soi de provincialism al presei de la noi, unde valoarea nu este dată de ceea ce considerăm *noi, aici* că este bun, ci de ceea ce decretează străinii, *acolo*, că este aşa. Oricum, o privire aruncată pe forumurile de discuţii ale ziarelor – chiar şi în „cazul Mungiu" – este edificatoare pentru a înţelege o dată pentru totdeauna că românul e greu de mulţumit: el s-a născut supărat, trăieşte cârcotind şi nu moare până nu-i indispune şi pe alţii...

Revenind, ce se întâmplă totuși atât de exaltant în cinematograful românesc? Este vorba numai despre o (nouă) generație sătulă până-n gât de clișee, ce are în comun nu o platformă teoretică (precum Noul Val francez), ci o sete de adevăr? Oare este doar o revoltă? Și mai important poate: este această revoltă singulară, o „mămăligă care explodează" *numai* pe ecran sau este ea împărtășită de tineri creatori din arte diferite, cinematograful fiind doar partea ei cea mai vizibilă? Asistăm oare la un asalt/desant concertat, cu filmul „vârf de lance"?

Adevărul e că există un oarecare radicalism în toate artele, mai puțin poate în arta componistică, unde lucrurile sunt mai așezate, mai „nișate" și mai specializate – în fond, nu poți revoluționa portativul! Dar în literatură, în teatru, în artele vizuale și în dans, emergența tinerilor a coincis cu o repunere în discuție nu atât a celor care practicau artele respective, cât a *tipului de artă* pe care-l practicau. Acest fenomen e mai vizibil în film, pentru că, până la urmă, filmul este (totuși!) arta cea mai populară. Dacă privim această emergență doar ca pe o fatalitate „generațională" (tinerii care se revoltă *întotdeauna* împotriva părinților – biologici sau simbolici), este just, dar insuficient. De fapt, tinerii se revoltă împotriva *minciunii* în care s-au complăcut generațiile anterioare! Această minciună a fost conjugată pe toate modurile, pătrunzând profund în țesutul social – și, prin extensie, artistic. În România, dacă voiai să „te exprimi" în cinema (artă cu „largă deschidere" spre

mase), trebuia să accepţi anumite concesii. Ecranizările (o soluţie de ieşire din impas!) erau „evazioniste", dar, până la urmă, (tot) ideologice; filmele istorice *erau* ideologice; până şi comediile erau ideologice...! Comunismul a însemnat nu doar frig şi frică, ci şi o secetă prelungită de poveşti *adevărate*: adevărul era picurat homeopatic înăuntrul unor şabloane şi trebuia extras cu penseta, ca nişte bule de esenţă tare în flacoane moi. Au existat, firește, şi excepţii; *Reconstituirea* lui Pintilie este un exemplu eclatant. Au mai fost şi altele (*Proba de microfon* al lui Daneliuc, *Faleze de nisip* al lui Piţa...) dar, pe ansamblu, filmele erau privite ştiind că nu tot ce vedeai era adevărat: doar ceea ce „plesnea" pe la colţuri, la încheieturi...

În aceste condiţii, tinerii cineaşti au simţit nevoia să se întoarcă la prima din cele zece „porunci" ale Cinematografului: filmul este adevăr 24 de fotograme/secundă. Nu „mizerabilism" (acuza cea mai vehiculată în legătură cu aceste filme; dar ce altceva este „mizerabilismul" decât a vedea pe ecran ceea ce vezi şi în viaţă, în jurul tău?!), ci *mimetism* până la firul ierbii. Cu riscul de a arunca în aer şabloanele „genurilor" (simple convenţii – în plus, contaminate de ideologie) sau a le injecta/pompa (după puteri) sânge nou.

Marfa şi banii a fost, de pildă, un *road-movie* (pe distanţa Constanţa-Bucureşti, str. Agricultori) parcurgând de fapt distanţa între România ante-'89 şi România capitalistă (a se citi *mafiotă*). *Furia*, debutul în lungmetraj al lui Radu Muntean (care-şi anunţa „manifestul" încă din

titlu!), a fost un amestec de genuri (dramă socială/ comedie de moravuri/thriller) care investiga pentru prima dată în cinematograful românesc lumea țigănească. *Examen* (lungmetrajul de debut al celuilalt Muntean: Titus) a fost o mostră interesantă de film politic (à la Costa-Gavras), ce reabilita un gen, la drept vorbind, imposibil de realizat sub Ceaușescu (decât, eventual, autoparodic). *Moartea domnului Lăzărescu* a fost (tot) un *road-movie* (cu Salvarea!), combinat cu o dramă – și, susține regizorul, comedie neagră. *A fost sau n-a fost?* a fost o comedie – și totodată parodie de talk-show –, fiind în același timp cel mai minimalist experiment încercat vreodată în cinemaul românesc (gen „film de autor cu instalație *ready made*"!). *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* al lui Cătălin Mitulescu a fost o dramedie nostalgică, recuperând nu doar atmosfera anilor de dinainte de '89, ci și ceva din ideea de „frescă socială" pe care comunismul o făcuse imposibilă în alți termeni decât cei strict parabolici. *Hârtia va fi albastră* (al doilea film al aceluiași Radu Muntean) a fost un thriller combinat cu o dramă – una dintre cele mai reușite încercări de a scoate evenimentul istoric de sub tirania (pompoasă) a „filmului istoric" și de a-i reda dimensiunea umană. *Legături bolnăvicioase* (debutul lui Tudor Giurgiu) a fost o ecranizare (a romanului omonim scris de Cecilia Ștefănescu) și totodată un autentic *love story* ce (re)aducea ceva care, dacă a existat vreodată, a fost mai mult un „accident": intimitatea. *California Dreamin' (nesfârșit)* a fost cea mai ambițioasă combinație de genuri încercată

de cinemaul românesc: o tragicomedie „istorică", un *love story* şi o parabolă identitară... În fine, *4, 3, 2* a fost deja publicitat – inclusiv în mass-media străină – drept „thriller" (ceea ce şi este, la un nivel de suprafaţă).

O altă caracteristică a multora dintre aceste filme este faptul că au la bază poveşti *reale*, iar atunci când nu au (vezi *Marfa şi banii* sau *Furia*), *par* că ar avea. *Moartea domnului Lăzărescu* este, cum se ştie, inspirat de un fapt divers care a „curs" pe *scroll*-ul televiziunilor (un bătrân purtat de colo-colo cu maşina Salvării şi lăsat să moară în final în faţa blocului!). La fel şi *California Dreamin'* (un şef de gară dintr-o mică localitate a oprit un convoi NATO ce se îndrepta spre Kosovo; regizorul şi co-scenaristul său Tudor Voican i-au dat acestuia un nume – Doiaru –, o biografie – copil, Doiaru a tot „aşteptat americanii" alături de familia lui – şi o motivaţie – individul încearcă să „răzbune Istoria" cumva...) sau *Examen* (un caz de eroare judiciară pe vremea comunismului). *A fost sau n-a fost?* este inspirat de o emisiune reală de televiziune văzută (sau auzită) de regizor prin provincie (Porumboiu însuşi este din Vaslui, unde a filmat şi filmul). *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* are la bază nenumărate poveşti, nu doar adevărate, ci chiar autobiografice, ca şi *Hârtia va fi albastră*, de altfel. Iar *4, 3, 2* se bazează, la rândul său, pe o documentare amănunţită, combinând „istoriile orale" ale unor femei care au recurs la avort pe vremea lui Ceauşescu (în anii '80).

Toate aceste titluri arată cât se poate de clar că noul film românesc a pierdut – şi bine a făcut! – gustul

„parabolelor" și al „filmelor istorice", mizând în schimb pe un cinema direct, dur și fără menajamente, care privește realitatea în față – aceasta fiind fie cea de după '89, fie cea de dinainte... Este ca disecția unui corp, în condițiile în care acel corp nici măcar nu era văzut vreodată gol în filmele de dinainte de Revoluție. O disecție fără anestezie și adesea fără mănuși. La ce ar folosi ele? „Minimalismul", ca să fie minimalism până la capăt, se face *fără* mănuși!

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4 goluri, 3 înfrângeri şi 1 meci nul

Faţă de anul 2006, 2007 a însemnat o scădere a numărului de lungmetraje româneşti de la 12 la 7. Două dintre filmele terminate (*Restul e tăcere* al lui Nae Caranfil şi *Cocoşul decapitat* al lui Radu Gabrea) au fost prezentate în avanpremieră la Festivalul Transilvania în iunie 2007, dar premierele lor au fost amânate pentru anul următor. Oricât de ciudat ar putea să pară, mai există lungmetraje din 2006 care încă n-au ieşit pe marile ecrane! CNC (organismul românesc ce se ocupă cu finanţarea filmelor şi care ar trebui să vegheze la lansarea într-un răstimp rezonabil a proiectelor reţinute) nu pare să fie îngrijorat. E o regulă: dacă filmele respective îşi amână premiera *sine die*, înseamnă că sunt nule – până şi regizorii lor îşi dau seama de asta.

Să fie oare acesta „efectul *4, 3, 2*"? Tot ce se poate: filmul lui Cristian Mungiu a plasat bara mult prea sus, iar regizorii (sub)mediocri se tem să se măsoare cu el. Există două paradoxuri în cinemaul românesc: 1. deşi se fac tot mai puţine filme de la an la an, o treime se văd totuşi încununate cu laurii marilor festivaluri (cum

ar fi Cannes-ul); 2. deși regizorii (sub)mediocri disprețuiesc „premiile alea" (nevăzând în ele decât o modă dictată de „internaționala" festivalurilor și a criticilor aferenți), ei continuă totuși să facă „filme", chit că acestea sunt ocolite și de critici, și de spectatorii obișnuiți...

Din punctul de vedere al cifrelor, este drept că *4, 3, 2* a depășit 70 000 de intrări[1], lucru considerabil într-o țară ce nu mai numără decât vreo 30 de săli de cinema! Dar, oricât de îmbucurător ar părea, acest lucru este rezultatul combinării a două evenimente accidentale – și deci irepetabile: „efectul Palme d'Or" și faptul că filmul a plecat la cucerirea publicului într-o „caravană" care a mers în mai multe orașe, ca în bunele vechi vremuri ale pionierilor cinematografului! A *nu* înregistra cele peste 70 000 de intrări ar fi echivalat cu o catastrofă.

Alt lungmetraj ce a reușit un parcurs bun a fost *California Dreamin' (nesfârșit)*, filmul postum al regretatului Cristian Nemescu. Efect al premiului „Un certain regard" (tot de la Cannes) sau simplă „curiozitate" datorată morții tragice (și foarte mediatizate) a autorului său, această tragi-comedie românească (prea românească...) și-a găsit publicul; dar lucrul cel mai important este că s-a afirmat ca alternativă viabilă la „moda minimalistă" reprezentată de Cristi Puiu, Cristian Mungiu și Radu Muntean (cărora trebuie să le adăugăm și numele lui Radu Jude, autorul celui mai plimbat și mai premiat scurtmetraj românesc din 2007: *Lampa cu căciulă*, după

1. La ora actuală, 90 000.

scenariul lui Florin Lăzărescu). Același lucru și în cazul lui Alexandru Solomon, cu documentarul său *Război pe calea undelor/Cold Waves*, care chestionează cu echilibru și profesionalism rolul jucat de Radio Europa Liberă între 1977 și 1989.

În restul plutonului (trei titluri uitabile) este un dezastru fără nuanțe, cu excepția *Îngerului necesar*, lungmetrajul de debut al cuadragenarului Gheorghe Preda, care amestecă un simț vizual remarcabil cu un scenariu ridicol.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Trei topuri

Topul meu al celor mai bune 10 filme românești pînă în 1989:

1. *Reconstituirea* (Lucian Pintilie);
2. *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei);
3. *Probă de microfon* (Mircea Daneliuc);
4. *Secvențe* (Alexandru Tatos);
5. *Morometii* (Stere Gulea);
6. *Nunta de piatră* (Dan Pița și Mircea Veroiu);
7. *Meandre* (Mircea Săucan);
8. *Duminică la ora șase* (Lucian Pintilie);
9. *Iacob* (Mircea Daneliuc);
10. *Dincolo de nisipuri* (Radu Gabrea).

Topul meu al celor mai bune 10 filme românești din toate timpurile:

1. *Reconstituirea*;
2. *Pădurea spânzuraților*;
3. *Moartea domnului Lăzărescu*;
4. *4 luni, 3 săptămîni și 2 zile*;
5. *Proba de microfon*;

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

6. *Secvenţe*;
7. *A fost sau n-a fost?*;
8. *Moromeţii*;
9. *Nunta de piatră*;
10. *Hârtia va fi albastră.*

Topul general al celor mai bune 10 filme româneşti din toate timpurile (votat de 40 de critici şi jurnalişti de film):

1. *Reconstituirea*;
2. *Pădurea spânzuraţilor*;
3. *Moartea domnului Lăzărescu*;
4. *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*;
5. *Secvenţe;*
6. *Nunta de piatră*;
7. *La moara cu noroc*;
8. *A fost sau n-a fost?*;
9. *Proba de microfon*;
10. *Croaziera.*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Portrete, dialoguri şi relatări

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nae Caranfil

Cel mai bun film al lui Nae Caranfil rămâne, după gustul meu, primul: *E pericoloso sporgersi.* Capitalismul l-a prins cu o temă cam rasolită (*Asfalt tango*), dar și cu o teză de nota 10 (*Filantropica*). Și – culmea! – întoarcerea sa în timp (secolul al XIX-lea), într-o altă geografie (Italia) și altă literatură (franceză), în *Dolce farniente*, i-a ieșit mai vie, zic eu, decât „teza la istorie" pe subiectul lui preferat (*Cum s-a făcut Independența României – filmul*)... Nae rămâne cel mai de succes produs al tranziției: cu ghiozdanul „Epocii de aur" în spate și un început de burtică burgheză în față.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Radu Muntean

Pentru cineva născut în Zodia Porcului (1971), Radu este ciudat de lipsit de noroc. O fi excepția care întărește regula, mai știi (*și eu* sunt născut în zodia asta, dar în alt an...), cert este că „cel mai rapid cineast român" (cum l-a numit Chirilov) a apărut când trebuia (cu *Furia,* imediat după *Marfa și banii*), dar n-a prins – cu extraordinarul *Hârtia va fi albastră* – locul pe care-l merita. Poate că a fost o chestie de *bad decision* (să trimită filmul la Locarno în loc de Veneția), poate că „așa s-au aranjat astrele", habar n-am. Imediat după *Hârtia...*, am pariat cu ambele mîini pe *Boogie* (ex-*30 și ceva*); este un film bun, foarte bine scris și interpretat, dar cred că „internaționala criticii" de pe la festivaluri aștepta altceva... Și, cum spunea și ălălalt Radu (Jude) într-un interviu, dacă *ăia* au decis într-un fel (deși filmul a avut cronici amestecate – de la foarte bune la mediocre), cine suntem noi să spunem altfel?! Doar nu facem decât să copypăstuim ce zic *ăia*, nu?

Adevărul e că și „internaționala criticii" este uneori de o superficialitate care te lasă mască. Unora le-a

plăcut (mult) *Hârtia...*, dar *Hârtia...* era un film „despre Revoluție", nu-i așa? Deci capitaliza la capitolul „temă". Mie *Hârtia...* mi s-a părut că începe, de fapt, odată cu ultimul cadru fix din *Furia*: acea furgonetă filmată de la distanță (de la distanța *care trebuie*!), în care ghicim (căci nu vedem mare lucru) un măcel. În filmul imediat următor, furgoneta a fost înlocuită de un TAB (am impresia că nu se zice „TAB", după cum probabil nici furgonetă nu e termenul cel mai potrivit, dar nu le am cu vehiculele), care oprește în centrul imaginii în lumina albăstriu-lăptoasă a dimineții: doi tineri (unul în uniformă, celălalt într-o canadiană) ies din vehicul, stau de vorbă, fumează o țigară („Ia uite ce frumos arde!", zice cel în uniformă; normal – Hârtia (țigării) va fi *și ea* albastră) și, când te aștepți mai puțin, sunt ciuruiți de rafale de mitralieră. *Hârtia...* începe așa cum se termina *Furia*: cu un pumn în stomac. Aceeași distanță, același șoc rece. Numai că povestea e spusă în *flashback*, ceea ce vedem la început e de fapt sfârșitul, iar sfârșitul revine – în buclă – în punctul inițial: când vedem apărând TAB-ul în laptele zorilor, oprindu-se *fix* în același punct, încremenim în scaune. Pentru că *acum* știm cine sunt cei din TAB, știm că unul dintre ei este Costi, celălalt prietenul lui, i-am văzut tot filmul, iar șocul inițial, de a vedea doi tineri ciuruiți brusc, este adâncit de empatia pe care o vom fi simțit până în acel moment... Iar Radu își permite acum să ne și apropie de cei doi: același cadru, dar altă distanță (o apropiere).

Unii spun că Radu ar fi trebuit să renunțe la această distanțare în *Boogie*, adică să filmeze „tradițional", fără planuri lungi, cu *zoom*-uri pe fețe când vorbesc, muzici etc. Asta ar fi dat un plus de empatie cu povestea și personajele. Eu, unul, nu cred. *Boogie* este un film bun, dar are „ghinionul" de a veni după *Hârtia...*, care era infinit mai dramatic. În *Boogie* nu se întâmplă nici măcar o crimă, nici un măcel – este „doar" o ucidere lentă, aproape insesizabilă, a tinereții. Este un film lipsit de orice patos, pentru că așa au vrut autorii lui. „Uite ce frumos arde!", ar putea spune cei trei foști colegi de liceu adunați întâmplător pe litoral, unul cu nevastă și copil, ceilalți fără. Ce „arde"? Tinerețea lor. A ars deja – e scrum. *Boogie* este de fapt filmul unei generații, dar ar putea fi al *oricărei* generații de 30 și ceva de ani. Iar Radu știe despre ce vorbește; chiar și când nu se trage nici un glonte și nu moare nimeni, doare. Doare la fel...

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Răzvan Rădulescu

Când se va trage linia și se va scrie istoria filmului românesc din secolul XXI, se va găsi ADN-ul lui Răzvan Rădulescu (scriitor & scenarist român) în fiecare fibră a așa-ziselor filme „minimaliste" – filmele alea care plac criticilor și mai puțin spectatorilor, sunt premiate la festivaluri de-afară și ne-au pus pe hartă, trăgând după ele și celelalte producții... Răzvan este „eminența cenușie" a filmului pur & dur *made in Romania*, omul care știe că e mai cool să creezi o modă decât s-o urmezi. Inteligența lui tăioasă și neliniștită strălucește pe schelăria sumbră a acestor filme ca un diamant mare cât hotelul Ritz, ascuns – din pudoare și eleganță – sub o husă jerpelită.

BCU IASI - UNIVERSITY LIBRARY

Marfa, şi nu banii
(dialog cu Mihai Chirilov)

„8. Nu se acceptă filmele de gen."
Dogma '95

Alex. Leo Şerban: Am auzit recent o chestie nemaipomenită în legătură cu *Marfa şi banii*: i s-a reproşat, de către nu ştiu ce ziaristă de doi lei, că prea şi-a făcut reclamă cu prezenţa la Cannes! Cu alte cuvinte, dacă un film românesc iese – când iese... –, dacă, în plus, are şansa de a fi arătat la cel mai mare festival de film din lume şi dacă – lucru de neiertat! – mai are parte şi de cronici bune (cum a avut filmul lui Cristi Puiu în *Les inrockuptibles* şi *Télérama*), trebuie neapărat ca regizorul – ca să fie „de gaşcă" – să-şi bage capul în pământ şi să nu zică nici pâs... Tot ceea ce e normal şi la mintea cocoşului în alte părţi – adică să-ţi faci reclamă cu prezenţa într-un festival, oricât de mic... darmite cu Cannes-ul! – la noi e suspect!

Mihai Chirilov: Nu înţeleg de ce te mai miri... Presa noastră oricum e plină de paradoxuri. Ştii foarte bine

că, pentru o bună parte a ei, Festivalul de la Cannes e o chestie minoră, care nu interesează pe nimeni. (Ar trebui să pun pe undeva niște ghilimele, pentru că perla aparține cuiva care lucrează chiar la un cotidian.) Se poate cădea la fel de ușor în extrema cealaltă, la fel de enervantă – și aici scuze pentru filmul lui Puiu, care pică pe nedrept între ciocan și nicovală: dacă un film românesc pleacă la Cannes, dintr-odată devenim preocupați de un festival pe care începem să-l numim „cel mai" și „cel mai", tocmai pentru a ne pune mai bine pe noi în fason. Repet însă: e o chestiune de principiu, ce n-are nici o legătură cu *Marfa și banii*. Întâmplător, a fost chiar filmul care a salvat onoarea secțiunii „Chenzina regizorilor" în care a fost prezentat; și n-o spun numai eu, ci și excronicarul de la *Cahiers*, Frédéric Strauss, într-un număr din *Télérama*. Ce mă miră pe mine e faptul că, în ciuda acestei reclame – eu cred că n-a fost nici pe departe atât de agresivă pe cât ar fi trebuit –, filmul n-a prins la noi. Iar asta mi se pare cu adevărat grav și, cum spuneai, suspect. Grav pentru că un film despre care s-a tot scris că aduce un suflu proaspăt într-o cinematografie terminală nu a interesat interminabilul șir de intelectuali – chipurile informați – de la noi. (Căci de la publicul de rând nu poți emite mari pretenții, câtă vreme: 1. n-a existat nici cea mai decentă fărâmă de publicitate și 2. filmul n-are nici pe departe distribuția unei șuse demne de Sala Palatului.) Și suspect pentru că felul în care a fost aruncat pe piață de către Româniafilm seamănă mai degrabă cu un „hai să ne

spălăm pe mâini, că prea ne-a dat bătaie de cap filmul ăsta". Şi vorbim aici despre un film care, dacă n-ar fi fost Cannes-ul, ar fi stat probabil bine-mersi la răcoare, la discreţia politicii (?) de distribuţie a instituţiei amintite, care-l catalogase, în pudibonderia-i manifestă, mult prea vulgar...

Alex. Leo Şerban: Chestia cu vulgaritatea pe mine mă lasă mască! De parcă cei care se plâng de ea ar vorbi ca-n romanele lui Henry James... De parcă nu ăsta e limbajul cotidian, pe străzi, în baruri şi tramvaie... De parcă nu ar exista o vulgaritate mult mai periculoasă, pentru că este insidioasă – cea care vine pe „filieră", să zicem, „intelectuală", bine împachetată în discursuri sforăitoare şi profund ipocrite despre... „vulgaritate". Oamenii ăia sunt vulgari în sânge, chit că au un limbaj „elevat"; există o vulgaritate atât de căsăpitoare în discursurile unor politicieni, dar şi „lideri de opinie" din mass-media, încât ce se-aude pe stradă e floare la ureche. E o problemă foarte dezbătută, inclusiv în Vest (acolo se vorbeşte mai mult despre „violenţă", dar e acelaşi lucru: adică, tu, pentru că vorbeşti urât, „porcos", mă agresezi pe mine, care sunt o mimoză...). E vechea aporie: Filmul reflectă Realitatea. Bun, dacă o reflectă, reflectă şi limbajul acelei realităţi... Iar când filmul iese pe piaţă ce faci? Îl cotezi „nerecomandat sub 18 ani"... E o soluţie, dar chestia asta nu păcăleşte pe nimeni – plus că, aşa cum spuneam, pe străzi auzi chestii şi mai tari ca-n film.

Mihai Chirilov: M-aș bucura dacă filmul s-ar vinde, în cele din urmă, în Vest; sunt convins că acolo ar prinde. La Cannes, de pildă, în doar patru proiecții, s-au strâns de două ori mai mulți spectatori decât într-o săptămână de difuzare în foc continuu la Scala... Dar hai să vorbim mai bine despre film!

Alex. Leo Șerban: Într-adevăr, sunt câteva lucruri foarte bune în *Marfa* (care n-a adus bani...) a lui Puiu: suspansul, de pildă; apoi, felul în care e „construită" revelația – care ține tot de suspans, dar și de o foarte eficientă construcție narativă, în care ai senzația că „nu se întâmplă nimic" (dialoguri, 25 de minute de urmăriri și pe urmă pauză) și-apoi, dintr-odată, îți dai seama cât de groasă e chestia... Finalul e poate cel mai bun final de film românesc de la *Reconstituirea* încoace: o dată pentru că „o lasă-ncurcată", exact așa ca-n viață, și pe urmă pentru că tensiunea morală pe care o declanșează te urmărește mult timp după aia. E o poveste care nu-ți dă lecții, dar din care înveți fără să-ți dai seama că înveți... Nu știu dacă e un „*road-movie* inițiatic", cum am auzit că l-a descris Puiu, mi se pare că treaba asta cu inițierea e cam fumată; adică bun, atunci orice *road-movie* e inițiatic – pentru că așa vrea mușchii lui, pentru că nu se poate altfel... mă rog.

Mihai Chirilov: Se poate și altfel: *Duelul pe autostradă* al lui Spielberg, pe care nu poți să nu-l invoci și în cazul filmului de față, n-avea prea mult de-a face cu inițierea personajului. Era un strălucit exercițiu de construcție a suspansului care te ținea în scaun de la început până la

sfârşit. Iniţierea era poate doar a spectatorului, care parcurgea în trombă toate acele praguri de percepere a propriilor angoase.

Alex. Leo Şerban: Sunt de acord că şi aici există praguri foarte clare pe care le trec cele trei personaje, dar eu văd chestia asta mai mult ca un bun decupaj al *story*-ului, ca „liant" al personajelor etc. şi aici aş avea o mică nemulţumire; nu, de ce mică: una mare, pentru că se referă la o anumită mentalitate... macho! Personajul feminin – de altminteri, jucat perfect de Ioana Flora – este „de umplutură". Filmul e de fapt un *buddy-movie* în care a fost aruncată, pentru „culoare", o fătucă. Las' că-mi dau seama de ce a fost „aruncată" (e un amestec de Juliette Lewis & Jean Seberg trecute prin Tricodava), dar pur şi simplu nu are ce face în film – nu întâmplător, singurul conflict pe care îl declanşează porneşte de la un fleac: o îngheţată. Nu zic, ca alţii, că ar fi trebuit să „se-ntâmple ceva" între ea şi celălalt – ar fi fost banal: *road-movie* cu triunghi amoros... –, dar problema e că nu se-ntâmplă nimic nici între ea şi prietenul ei! Nu există nici o tensiune sexuală între ei, ceea ce mi se pare neverosimil... Adică: cu morala filmul stă bine; cu dialogurile, nu mai zic, brici (chestia cu drumurile şi bitumul e Tarantino pur!); cu interpretările la fel (dacă vrem să căutăm neapărat analogii, Dragoş Bucur e un fel de Belmondo – cel din *A bout de souffle*, fireşte); unde *nu* stă bine e la partea cu sexul. E ciudat de frigid... Bun, am înţeles că totul trece în limbaj, în înjurătură, iar după aia în tandreţe (momentele post-îngheţată, în

dubă, sunt foarte dulci...), dar între ele nu e nimic. Nu-mi dau seama dacă e o chestie de generație (gen ne enervăm prin bancuri, o punem și p-ormă stăm ca broaștele la vivisecție... poate ni se mai spune un banc... bla-bla-bla, blazare *is the name of the game?*), dar adevărul e că o oarece chimie erotică ar fi dat filmului mai mult firesc; nu știu, poate mă înșel?

Mihai Chirilov: Eu înclin să cred că e, așa cum presupui, o chestie de generație. Poate că filmului îi lipsește o tensiune erotică între personajele jucate de Dragoș Bucur și Ioana Flora, dar ce vrei: asta-i filosofia de cartier (una mai blândă însă, nu foarte hip-hopistă), care spune că tipa trebuie să stea cuminte într-un colț – sau, în cazul filmului, pe bancheta din spate – atunci când tipul ei se întâlnește cu un alt tip ca să pună țara la cale. Și mai spune ceva filosofia asta tâmpită: că faci orice ca să nu lași urme de tensiune erotică de teama celuilalt tip care te-ar lua imediat la mișto (de genul: „Bă, da' ce te mai are sub papuc... Fii și tu mai bărbat... etc...").

Alex. Leo Șerban: Cred că ai dreptate. Există în film o scenă de un haz uriaș, cea a predării gențiii, în București, pe „str. Agricultori"... Totul e perfect acolo – tempoul, mutrele... –, dar faza cu mobilul, pe care mafiotul i-l ține la ureche puștiului jucat de Alex. Papadopol, e genială: e ca și cum l-ar considera o femelă care n-a mai văzut în viața ei un mobil și nu știe cum să-l folosească și, chiar dacă a văzut și știe, oricum bruta nu are încredere să i-l dea în mână. E un mic

„detaliu" care spune volume despre România actuală, din multe puncte de vedere!

Mihai Chirilov: La bile albe eu aş mai adăuga câteva momente puternice: acel portret de familie de la început, surprins în înghesuiala bucătăriei; şocul bâtei-care--sparge-geamul-de-la-maşină (Ştiai că au filmat trei duble? Aş fi putut jura că bugetul nu le va permite decât un geam spart) şi finalul (m-a amuzat chiar când cineva a putut crede că cei din jeepul roşu ar fi putut avea un accident! În plin câmp...).

Alex. Leo Şerban: Iar eu mă-ntreb dacă filmul nu ar fi avut de câştigat cerând (şi obţinând; sau nu – vezi „punctul 8 de la Copenhaga" din motto!) un „certificat Dogma '95", cum au primit *n*-şpe filme – unele nule de-a dreptul – care îşi vâră patalamaua „D-95" în pregeneric şi automat se vorbeşte despre ele. Nu ştiu, poate că e de admirat curajul lui Puiu de a o lua pe o cale care să n-aibă nici în clin cu *establishment*-ul nostru varză, nici în mânecă cu gagul anti-*establishment* al jupânului Von Trier... dar poate că trebuia să se gândească puţin şi la partea de marketing. Acuma, nouă ne-a plăcut, franţujilor, culmea, le-a plăcut şi lor... însă vorba lui Andrei Gorzo după avanpremiera de la „Cinematecă": la noi nu prea are public! Şi asta nu pentru că filmul ar fi „abscons", cum se-ntâmplă la case mai tari din parcări mai mari, ci pentru că, paradoxal, publicul lui ţintă îl snobează... Eu am scris în *Libertatea* că e „cel mai bun film românesc din ultimii cinci ani", dar puteam să pun încă 10-20 de ani acolo, că tot li se rupe unora (multora...).

Pentru că e atât de „zdruncinat"; şi spectatorul nostru nu e obişnuit cu camera în mişcare, a fost taxat de „prost" – am auzit-o cu urechile mele; iar persoana nu era cine-analfabetă, ci doar neadusă la zi cu studiile, să zicem... Aici e paradoxul: substanţa e proaspătă, actorii sunt proaspeţi, replicile etc. sunt proaspete, dar publicul nu vrea şi o formă proaspătă; el vrea *story* ca la Hollywood... sau, Doamne fereşte!, ca la UNATC. Mă rog, să nu generalizez, nu toţi; dar majoritatea...

Mihai Chirilov: Vezi şi eşecul parţial la noi al lui *Blair Witch Project*: forma e proaspătă, slavă Domnului, dar şi zdruncinătura aparatului de filmat... (De fapt, se putea ca dezabuzatul şi mult prea versatul nostru public să nu ignore un film care a mers extraordinar de bine în lume?) Tot o formă de snobare şi de limitare e şi asta; după ce au mâncat o dată caviar (Tarkovski, Kieslowski, Wong Kar-wai...), unii nu se mai uită nici la icrele de ştiucă. Cât despre Dogma '95, presa/publicul nostru abia reacţionează la Cannes, vrei să-i destabilizezi complet fluturându-le un ştraif pe care scrie „Dogma nr. X"?...

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cinci întrebări pentru Radu Muntean şi Răzvan Rădulescu

1. Unii au criticat filmele voastre (*Furia*, respectiv *Marfa şi banii*) din cauza „limbajului". Cică ar fi „suburban"... Ce le răspundeţi?

2. Este această „felie de viaţă" (sub)urbană un decupaj voit polemic cu un anumit cinema românesc sau pur şi simplu nu v-aţi pus problema asta?

3. Credeţi că omul care merge să vă vadă filmele are motive să se simtă „agresat"?

4. Trebuie să se gândească un regizor, respectiv un scenarist la „impactul asupra publicului" sau n-are de dat socoteală decât artei sale?

5. Există deja configurată o „nouă cultură"? Care ar fi caracteristicile ei? Şi credeţi că va avea un impact pe termen lung sau e o chestie de „modă"?

Cinematograful tânăr ar trebui să dărâme niște mituri

Radu Muntean: Am să-ncerc să-ți răspund la toate deodată, pentru că mi se pare că au legătură între ele. Felul în care vorbesc personajele într-un film nu e nimic mai mult decât un mijloc de a le caracteriza. Ele reușesc să devină vii în măsura în care vorbesc și acționează firesc. E foarte important pentru un film care se dorește realist să aibă personaje credibile. Pudibonzii care nu pot auzi decât înjurăturile din film, dar și categoria de spectatori care vin la cinema atrași tocmai de acest limbaj „suburban" nu intră în publicul meu țintă (după atâtea reclame, am început să vorbesc în termeni de publicitate), deci în principiu nu mă interesează părerea lor. Și spun asta în condițiile în care nu fac parte din „grupul cineaștilor care se cred artiști" și care nu au nevoie de public. Cred că absolut orice tip de manifestare artistică ar trebui să implice o relație între creator și public, altfel e doar un fel de masturbare mai mult sau mai puțin intelectuală. Nu e nici o filosofie aici. Fie că privești cinemaul ca un business și faci filme comerciale, fie că îți dorești ca prin filmele tale să zgudui conștiințe, ai nevoie de public. Acuma, cum faci asta și ce compromisuri îți permiți pentru a atrage în sală un public admirator de Garcea și Van Damme e marea problemă cu care fiecare se luptă în felul său. Trebuie să recunosc că, oricât de mare ar fi orgoliul meu profesional, nu-mi doresc să fac filme doar pentru festivalurile internaționale.

Nu sunt ipocrit şi recunosc că m-ar bucura să iau coroniţe de recunoaştere internaţională, dar nu voi ignora publicul român, oricât de tarat ar fi de experienţa unui cinema românesc prăfuit şi de oferta de filme străine predominant proaste. Nu-mi propun un dialog polemic cu nimeni. Tu probabil te referi la marea masă de filme româneşti pre- sau postrevoluţionare, sufocate de metaforuţe şi pline de personaje artificiale care vorbesc ca din cărţile proaste. Posibil ca frustrarea mea cinematografică, acumulată în mulţi ani, să fie unul dintre motivele pentru care îmi doresc să fac cinema direct şi frust, dar nu e în nici un caz vorba despre o polemică. E o miză mult prea mică. Nu e neapărat rău ca spectatorii să se simtă agresaţi, e oricum mult mai bine decât să nu simtă nimic. E nevoie de un şoc pentru a trezi niţel din amorţeală spectatorul român. Cred că în momentul de faţă, dacă e să aibă un rol social, cinematograful tânăr ar trebui să dărâme nişte mituri. Al românului cumsecade, deştept, dar ghinionist, al revoluţiei eroice din '89, al lui Ştefan cel Mare şi Sfânt ş.a.m.d. Trebuie să ne privim cu curaj în oglindă pentru a merge mai departe, şi pentru asta, ce să-i faci, trebuie să mai agresezi pe câte unii. Sigur, dacă faci un sondaj de opinie, în principiu, românii şi-ar dori să vadă la cinema o comedie bună sau un film de dragoste sensibil; nimic rău în asta, într-o cinematografie normală e loc şi pentru astfel de filme. Doar că mai avem mult până acolo.

Dacă profesionalismul, bunăvoința, politețea...

Răzvan Rădulescu: 1. Am redus de bunăvoie, împreună cu Cristi [Puiu – n.n.], aproape jumătate dintre cuvintele și expresiile tari care existau în prima variantă a scenariului *Marfa și banii*. Le-am scos din aceleași motive pentru care le-am și băgat. Ni s-a părut că funcționează, apoi ni s-a părut că o parte dintre ele nu mai funcționează, odată trecute din paginile de hârtie în gura unor actori. Mi se pare singura mișcare legitimă în astfel de cazuri. În rest, nu dau doi bani pe pudorile celor dispuși să califice un astfel de limbaj drept suburban. În *Niki Ardelean*, de exemplu, sau mai târziu, în *Offset* sau în *Moartea domnului Lăzărescu* nu există nici un cuvânt tare. Din nou, pentru că așa ni s-a părut funcțional, nu pentru că ne-am fi cuminți.

2. Sigur că mi-am pus această întrebare. Semăn foarte mult cu tatăl meu în această privință: îmi trag din adversitate, contestare și conflict pofta de viață și puterea de invenție. În plus, filmul românesc este, aproape fără excepție, o junglă de tâmpenii, enormități și ratări. Cum să nu te gândești la asta când scrii?

3. Îmi doresc foarte tare să produc o sâcâială, un disconfort în spectator. Nu-l vreau „agresat", ci destabilizat, pus în postura de a-și reevalua „delasineînțelesurile" și comoditățile. Pentru un spectator, e greu de acceptat că, în loc de *entertainment*, primește o temă pentru acasă. De aceea, mulți dintre ei, tocmai pentru

a-şi pune comodităţile la adăpost, vor prefera să se declare „agresaţi".

4. M-am întrebat şi eu, în aproape aceiaşi termeni, şi n-am ajuns la vreo concluzie. Mi s-a zdruncinat, în schimb, convingerea asta cu arta.

5. Supa culturală din jur se modifică, la fel ca preţurile pe teren. Există deja mulţi regizori tineri şi există marea şansă pentru ei, în această lume fără cozi la alimente şi fără angajamente semnate cu Securitatea, să nu repete greşelile şi meschinăriile antecesorilor lor. Dacă profesionalismul, bunăvoinţa şi, evident, politeţea vor fi valorile autorilor din generaţia mea, atunci sunt sigur de impactul pe termen lung al noii culturi.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

The next level
(scrisoare către Valerian Sava)

Dragă domnule Valerian Sava,

Vă răspund cu întârziere la scrisoarea deschisă pe care aţi avut amabilitatea să mi-o adresaţi în nr. 183 al *Observatorului*... Există, ca întotdeauna, „motive obiective", dar aş fi ipocrit dacă n-as recunoaşte că mai există ceva: s-o numesc „această lehamite"? Dezinteres? Sentiment al inutilităţii? Sau poate lipsa unui sentiment al urgenţei?...

Domnule Sava, textul dumneavoastră cuprinde – ca întotdeauna – o arborescenţă de argumente (care sunt, toate, juste); printre rânduri, sugestia – cu care mă flataţi – că aş putea oferi (eu, cel retras de bunăvoie departe de lumea „dezlanţuită") oareşce soluţii... Or, mie mi se pare – o să vă şochez! – că lucrurile sunt mult mai simple decât par. Situaţia este într-adevăr – cu un cuvânt vehiculat mai nou de colegul nostru Chirilov – „octopusică" (adică seamănă cu o caracatiţă), dar soluţia nu cred că trebuie să se ocupe de fiecare dintre braţele respectivei caracatiţe, reduplicând dezordinea flască a situaţiei.

S-o spunem pe şleau: este vorba despre corupţie. Iar corupţia este prezentă în România – de ce-ar fi scăpat Cinematografia? – de la vlădică până la opincă, de sus în jos şi de la dreapta la stânga, ceea ce se cheamă că nu este mică, ci „endemică"... Fie că o numim nepotism, clientelism sau lichelism, puţin contează; ea-şi face de cap „octopusic" şi în Cinematografie, conform principiului: dacă tot sunt puţini bani, de ce să nu-i sugem şi pe ăia? Cu-atât mai mult cu cât, fiind vorba despre un domeniu „discret", sustras atenţiei publice, treaba se poate face în stil mare, fără a da socoteală nimănui...

Când am spus – în *Dilema* consacrată filmului – care sunt păsurile mele în calitate de critic de film, am început (şi, din motive de spaţiu, cam tot acolo am şi rămas) cu confraţii mei, criticii din Asociaţia aferentă: era, cred, normal să invoc un domeniu pe care, de bine de rău, îl ştiu mai bine (deşi am părăsit Asociaţia şi Biroul ei acum mai bine de cinci ani), „frecându-mă" cu el la vizionari etc.; şi, luând în vizor o profesionistă precum Magda Mihăilescu, trebuie să semnalez – tocmai în cazul ei, „emblematic", ca să zic aşa – o inescuzabilă, orice s-ar spune, tentativă de a (ne) „băga (în) ceaţă"... Tocmai pentru că am încredere în gustul lui Madi, nu pot să cred că i-a plăcut, într-adevăr, un rebut precum *Tancul*; şi nu pot să cred că, oricât de prietenă ar fi cu Malvina Urşianu, filmul acesteia, *Ce lume veselă*, poate fi comparat chiar şi cu cel mai prost film al lui Wajda... N-aş putea decât să cred fie că Madi şi-a pierdut busola critică (doar că nu şi-a pierdut-o, dovadă verdictele ei

„la cald" de la Cannes!), fie că încearcă în mod voluntar să ne inducă în eroare, punând *flou* acolo unde ar trebui să fie *șarf*! Scuzați-mă, am poate o naivitate de novice în această chestiune – sau, într-adevăr, un simț hiperdezvoltat și probabil nevrotic al ordinii –, dar nu cred că mai trebuie adăugată confuzie la lumea și așa prea confuză în care trăim... Nu cred că trebuie pactizat cu cei care provoacă sau întreține această confuzie! Nu pot să mă pun în pielea altora și nu vreau să judec, dar mi s-a părut lamentabil că oameni precum Tudor Giurgiu și Lucian Georgescu au acceptat să facă parte din juriul unei șuse precum Festivalul de la Costinești... Și ce a căutat cel mai simpatizat cineast român, un om al succesului (l-am numit pe Nae Caranfil), în același eșec dinainte știut? Ce „folos" poți trage din expunerea în companii și contexte atât de triste? Mi-e greu să înțeleg. Cred doar că „ne vindem" uneori pe prea puțin... Nu sunt, nici eu, tocmai un „incoruptibil" (doar sunt român, doar sunt patriot!), dar la mine „prețul de strigare" e mare: un yacht, un Rolls și-un Picasso!... Asta – vă asigur – mă salvează de propuneri indecente.

Dumneavoastră aveți un parti-pris evident în legătură cu Madi; eu, recunosc, nu-l am și, ca atare, încerc să găsesc circumstanțe atenuante unui titlu nefericit precum „Cinematograful românesc intră cu *Tancul*" (sau ceva de genul ăsta – nu am ziarul la îndemână și mi se pare inutil să-l caut; oricum, mai potrivit decât „cu *Tancul*" ar fi „cu bocancul"...); poate că este un titlu care nu-i aparține, dat în redacție, procedeu frecvent la un cotidian.

Pe mine, sincer, ce mă deranjează este acest *pars pro toto* abuziv, intelectualmente fals: în cultură nu există – ca în sport sau la Euroviziune – „reprezentare colectivă", ci numai individuală: artistul X, artistul Y, artistul Z se reprezintă exclusiv pe ei, ca artişti, nicidecum o naţie sau un popor! A continua să credem că „Eminescu înseamnă România", Coşbuc Ardealul şi Nae Ionescu (probabil) Oltenia înseamnă să rămânem de-a pururi provinciali, rupţi la modul definitiv de orice tentativă culturală de apropiere de Europa... În rest, ce-i reproşaţi dumneavoastră Magdei Mihăilescu (chestiuni de topică sau de stilistică; nimeni nu este scutit de scăpări atunci când lucrează la un ziar) sunt bagatele – şi, pentru că am ajuns aici, v-aş putea reproşa şi eu că încercaţi o ironie cam uzată atunci când îl invocaţi la un moment dat pe „amicul nostru comun Laurenţiu Damian" (imun la respectiva ironie, aş putea să vă răspund: comun poate; amic niciodată!). Ştiu însă că, în cazul dumneavoastră cel puţin, „amic" chiar rezonează cu nişte mici amintiri...

Dar apropo de amici şi de amintiri: Nae C. mi-a reproşat odată că scriu întotdeauna convins fiind că gustul meu e perfect... Nu i-am răspuns atunci – o fac, iată, acum, dacă tot mi s-a oferit prilejul şi a venit vorba (demonstraţia, o să vedeţi, îmi serveşte). Da, este. Sau, cel puţin, în 99% dintre cazuri. Daca n-aş avea această certitudine, n-aş face această meserie. Ceea ce mă interesează – cinematograful este doar un avatar al acestei pasiuni – este, de fapt, „istoria, teoria şi

practica gustului". Numai că lucrul acesta nu are nimic de-a face cu „dictatura": eu nu oblig – prin metode „specifice" de persuasiune – oamenii să le placă neapărat filmul care-mi place mie; încerc doar să-i conving (prin metodele mele specifice) să-l vadă, pentru a se convinge că este un film bun... Atât.

Ajungând acum la problema de fond.

În ultima vreme, am „postat" mai mult pe un forum – www.cinemagia.ro. Este o „terapie" pe care o recomand tuturor celor care nu mai văd drumul de sub tălpi din cauza nasului pe sus; pe cinemagia nu mai ești a.l.s., Nae Caranfil sau Lucian Pintilie – ești doar un user și, ca atare, poți fi luat la tăvăleală fără menajamente... Oamenii sunt pasionați într-adevăr de Cinema și văd mai multe filme într-o zi decât noi într-o săptămână! Suferă sincer pentru Cinemaul românesc (recunosc spășit că eu n-am ajuns la acest sentiment), sunt disponibili, vor să facă ceva, dar nu știu de unde să înceapă. În așteptare, (își) dau sfaturi. Așa se face că cele „patru sugestii pentru ieșirea din impas", pe care le-am postat într-o doară pe nu-mai-știu ce topic de discuții, au avut parte de discuții aprinse timp de câteva zile. Care sunt acestea patru (sugestiile sunt valabile, desigur, doar pentru România)?

1. Să nu mai facă film decât regizorii până în 35 de ani, cu o excepție: Nae C. (motivul: publicul care [mai] merge astăzi la cinema este cel tânăr, deci el trebuie să constituie publicul-țintă; în consecință, regizorii trebuie să fie pe aceeași lungime de undă cu acest public).

2. Să existe sistemul american de „proiecţii-test" (filmul, odată terminat, este arătat unui public pestriţ, care-l punctează).

3. Producătorul să fie producător, şi nu prestator de servicii de catering pentru „măreţul" regizor, adică, odată filmul terminat, să aibă puterea de a tăia în carne vie ce nu-i convine din film, ţinând cont şi de rezultatele proiecţiilor-test.

4. Regizorul şi scenaristul să fie două persoane distincte, ba chiar preferabil ar fi să existe echipe de (2, 3, 4) scenarişti, care să aibă posibilitatea de a schimba pe parcurs, în mod substanţial, cursul filmului.

Cele sugerate mai sus vin – la modul flagrant – în contradicţie cu ceea ce spuneam că-mi doresc (azi, mâine, poimâine, când se va putea) de la filmul românesc, şi anume trecerea la *the next level*, acela al filmelor performante, al marilor filme, al capodoperelor... (Pentru că veni vorba: nu [mai] cred în ideea de „generaţie", de aceea nu mai mizez pe „grupuri", indiferent de vârsta acestora; cred însă că viitorul aparţine regizorilor tineri care vin dinspre publicitate; cât priveşte rezultatele...)

Cred că nu m-am făcut înţeles (este vina mea!) atunci când am participat, alături de Gorzo şi de Chirilov, la masa rotundă a *Dilemei*. Reieşea probabil că eu îi „somez" pe regizorii tineri să scoată capodopere pe bandă rulantă, o perspectiva ridicolă şi imposibilă! Evident că nimeni nu poate decreta aşa ceva (doar Ceauşescu a făcut-o), numai că eu altceva voiam să sugerez: intrarea în mentalul fiecărui regizor român de

astăzi a ideii că nu este o dovadă de „ceaușită" să te gândești la filme mari! La noi, după cum știe toată lumea, s-au făcut enorm de multe filme cu pretenții (în linia felliniano-tarkovskiană), care astăzi nu mai rezistă; riscul este să ne mulțumim acum cu filmele medii (alea care sunt...), să considerăm că un film de reflecție intelectuală, care-și propune mai mult, trebuie abandonat – ca idee – din start! Eu aș aloca anual o sumă pentru „experiment": un film, nu mai mult (mai mult nu ne putem permite, dar dacă l-am exclude cu totul ar arăta ca suntem mai săraci decât este decent posibil...).

Există însă o contradicție și în ce spunea Gorzo; pe de o parte, el sublinia – pe bună dreptate – că „măreția, geniul sunt factori-surpriză, nu apar atunci când vrem noi" (sunt total de acord), „nu mă deranjează absența lor" (aici nu mai sunt de acord!); pe de altă parte, că „e timpul să avem mai multe filme bune [...]. Dacă am scoate în fiecare an vreo cinci-șase filme competente... Și asta timp de mai mulți ani, abia atunci ar avea de unde să iasă măreția – dintr-o cultură a filmelor bune". Din două, una: ori „măreția" (capodopera) este „factor-surpriză" (și e!), și atunci n-are nevoie de „cultura filmelor bune" ca să iasă, ori acest nivel – al filmelor bune sau medii (nu mediocre!) – este „patul germinativ" al capodoperelor... Din păcate, ultima ipoteză este un loc comun marxist: „cantitatea trece în calitate". Nu cred că este așa: din ce „cantitate" au ieșit Griffith, Eisenstein, Murnau, Dreyer...?

Exemplele pe care le-am dat, de cinema intelectualmente pasionant (Bergman, von Trier, Godard), sunt poate „imperfecte" pentru demonstraţia pe care voiam s-o fac: ei sunt doar autorii de care m-am ocupat în ceea ce s-ar putea numi „studii", „eseuri" (spre deosebire de cronica propriu-zisă); ce spuneţi despre Bergman e just, primele lui 10-12 filme nu sunt grozave – aş fi putut să-l numesc pe Welles, cu un debut-istorie: *Citizen Kane!* –, dar în cazul lui Godard şi von Trier nu este chiar aşa: mulţi critici susţin în continuare că *À bout de souffle* este cel mai bun film al său, iar *Element of Crime* al lui von Trier – trebuie să mă credeţi pe cuvânt! – este un debut impresionant, mult peste oricare dintre debuturile tinerilor noştri...

Ce vrem, de fapt, de la critică, ce vrem de la film? Despre asta este vorba. Gustul meu – ca să revin la el – este cât se poate de eteroclit: îmi plac şi *E.T.*, şi *Ordet*; şi *Al cincilea element*, şi *Oglinda*; şi *Tigru şi dragon*, şi *E la nave va*... Atunci când scriu, încerc să dau fiecărui film bun o şansă (în limitele a ceea ce se aşteaptă de la el). Sigur că-mi doresc „mai multe filme (româneşti) bune" (cine nu-şi doreşte?), dar îmi doresc şi un „Palme d'Or" pentru un film românesc... Când se va putea... când va apărea... Şi nu cred că trebuie să ne automulţumim cu o „cultură a filmelor bune" – e bine să lăsăm portiţa deschisă pentru „factorul-surpriză"! Totul se întâmplă în orizontul nostru de aşteptare – pe care (mi)-l doresc cât mai vast.

Există astăzi câteva cărți fundamentale despre cinema, pe care ar fi bine să le citească și cronicarii, și regizorii, și scenariștii noștri: *L'Image-temps* și *L'Image-mouvement* ale lui Deleuze (apărute la Editions de Minuit) sunt doar două (formează, de fapt, un diptic). În Occident, există studii care discută lumea în care trăim pornind de la imaginea oferită de cinema. Filmul este deja parte a reflecției filosofice, procedeele lui inspiră scriitori, artiști vizuali și muzicieni... Este atât de „mult mai mult" într-un „simplu" film... A venit timpul să-l privim și noi cu mai multă seriozitate.

P.S. De ce (mai) scriu cronică de film? George Banu mi-a mărturisit odată că a avut de ales – la începuturile carierei sale – între a face critică de film sau critică de teatru; a ales-o pe ultima, opțiunea lui fiind determinată de faptul că teatrul era o artă ce părea să se stingă, în timp ce filmul era în plin avânt: „Am ales teatrul dintr-un sentiment cehovian, dorind să fiu de partea melancoliei..." – cam astea au fost cuvintele lui. Paradoxal, astăzi este exact invers (Dana Enulescu scria, în corespondența ei venețiană, că Peter Greenaway ar fi vrut să țină la Mostra o conferință cu titlul „Cinematograful a murit"...). O artă contemplându-și melancolic sfârșitul – iată o motivație puternică (și) pentru mine pentru a scrie frenetic despre ea!

Marfa (românească) şi banii (francezi)

Evenimentul: *Le Panorama du cinéma roumain contemporain*, organizată de „Artroumain", o asociaţie formată din numai trei oameni (Dan Burlac, Alexandru Spahiu şi Vava Ştefănescu). Invitaţi: Marina Vlady, Henri Colpi, Henry Chapier (în seara de deschidere), Horaţiu Mălăele (invitat special), Nae Caranfil, Alexandru Solomon, Corneliu Porumboiu, Dragoş Bucur, Andi Vasluianu şi subsemnatul. Afişul: *Iia românească* de Matisse, „procesată" corespunzător – adăugat ochelari de soare, lărgit decolteul etc. Locul: cinema „Le Latina" (Marais), o sală de 170 de locuri şi un spaţiu convivial în care se văd doar filme „latine", se bea vin bun (Vinarte e unul dintre sponsori), iar seara, la etaj, se dansează sobru tango (directoare: formidabila Silvia Balea).

Între 26 aprilie şi 3 mai, aici s-au proiectat zece lungmetraje (de la *Steaua fără nume* din 1965, al lui Henri Colpi, şi *Reconstituirea* din 1969, al lui Lucian Pintilie, la cele mai, să zicem, recente: *Filantropica*, *Occident*, *Furia*, *Maria*, *Marfa şi banii*, *Examen*, *În fiecare zi Dumnezeu ne*

sărută pe gură, *Italiencele*), șase scurtmetraje, majoritatea premiate (de la *Ajutoare umanitare*, din 2001, la *Trafic*, *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*, *Apartamentul*, *Visul lui Liviu*, *Stejarii verzi*) și trei documentare: *Marele jaf comunist*, *Decreteii* și *Adam + Eva*. Aici, cum s-ar spune, s-a *vândut* film românesc (la propriu): sălile au fost pline nu doar la gala inaugurală, inevitabil „oficială" și diplomatică, ci și la *Filantropica*, la *Occident* sau la ciclul de scurtmetraje. În condițiile în care fiecare titlu cuprins în Panoramă a avut parte de două proiecții, nu doar că nu s-a anulat nici un spectacol din lipsă de spectatori (cum se mai întâmplă pe la noi...), dar a existat o medie superioară celei curente pentru acest cinema *la fiecare proiecție*! Un bun demaraj, așadar, pentru această Panoramă; entuziasmul și dăruirea organizatorilor au fost contagioase, antrenând publicul care – fapt fără precedent aproape! – a fost majoritar francez. Și, ca un semn că această inițiativă trebuie continuată, un bun nivel al discuțiilor de după proiecții: foarte animate, trădând un interes real, nu o curiozitate de circumstanță (un domn mai în vârstă a venit să vadă *toate filmele*, deși pe unele le mai văzuse: *Filantropica* și *Marele jaf...*).

Cred că nu e cazul să „analizez" la rece Panorama; e destul să spun că și-a atins pe deplin scopul: să trezească pasiunea pentru cinematograful românesc, în condițiile unei producții „de austeritate". Prefer să vorbesc despre lucrurile care m-au tușat cel mai mult – uman, nu doar profesional – la acest eveniment, poate lucrurile surprinzătoare, lucrurile cu care rămâi. Henri

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Colpi, de pildă (87 de ani), venit special din sudul Franţei pentru a asista la proiecţia filmului său de acum fix 40 de ani, povestind cum a trebuit să-l înlocuiască la câteva scene pe Claude Rich întrucât acesta se îmbolnăvise înainte de terminarea filmului: „Mâna pe care o vedeţi la un moment dat şi picioarele mergând pe caldarâm sunt ale mele!". Marina Vlady (67 de ani), vorbind despre bucuria lucrului la acest film, despre faptul că fiecare s-a îndrăgostit în timpul turnajului, a avut „aventuri" – şi a plecat din sală înainte de apariţia în film a partenerului său Cristea Avram. Mălăele având asistenţa la degetul mic cu poantele sale: „Marina Vlady, după numai două filme, era cunoscută în toată lumea; pe mine, după 40, nu mă ştiu decât românii". Nae Caranfil făcând faţă, cu inteligenţă şi sânge rece, unei întrebări venite din partea unui francez de stânga: „Nu credeţi că se trăia mai bine în România înainte?". Alex. Solomon explicând unui alt francez cum e treaba cu chestiile care „deranjează" din perioada comunistă: „Ar trebui să înţelegeţi, şi la voi a existat colaboraţionism". Sau mărturisirea unui român de 23 de ani, student la Paris, care, până să vadă *Decreţeii* lui Iepan, habar n-avusese de decretul antiavort al lui Ceauşescu: „Mi-am sunat părinţii imediat după ce-am văzut filmul şi i-am întrebat: «Chiar aşa a fost, de ce nu mi-aţi spus nimic!? – Eh, erau vremuri grele...»".

Fructul interzis
(interviu de Răzvan Brăileanu)

Răzvan Brăileanu: Care sunt, în opinia dumneavoastră, punctele de legătură în creația tinerilor regizori romani?

Alex. Leo Șerban: Pofta de a mușca dintr-un adevăr mult timp interzis. Recuperarea poveștilor care nu s-au putut spune în comunism. Desantul în actualitate. Dezinteresul pentru așa-zisul „film parabolic", greoi și încărcat de „simboluri". Firescul. Limbajul „crud", care derivă din acesta. Într-un cuvânt: *realismul.*

Răzvan Brăileanu: În opera tinerilor regizori, ce e ruptură și ce e continuitate față de cineaștii români mai în vârstă?

Alex. Leo Șerban: Eu văd mai multe puncte de ruptură decât de continuitate. Ruptura este mai ales față de ceea ce spuneam mai sus: un anumit tip de cinema esopic, greoi și pretențios. De asemenea, nu constat un mare apetit pentru ecranizări – cel puțin ale unor opere clasice. Acestea erau, de altfel, cele două „mamele" ale cinematografului (care-și merită acest nume) de dinainte de '89: filmul-parabolă și ecranizarea (uneori, ele se

combinau). Amândouă ilustrau o noţiune – foarte discutabilă astăzi şi inerent datată – despre „filmul de artă". Continuitatea o văd mai ales prin relaţie cu câteva titluri ale unor cineaşti majori: *Reconstituirea* al lui Pintilie, *Proba de microfon* al lui Daneliuc, *Secvenţe* al lui Tatos... Mi se pare că se încearcă – mai mult intuitiv, deci în nici un caz „cu program"! – recuperarea unui anumit *ton*, cel contestatar. Filmele tinerilor regizori de acum sunt, într-un fel, filme de „gherilă" – în interiorul sistemului şi al aşteptărilor publicului de la noi, obişnuit cu un alt tip de film. Dar climatul este încă bolnav. *Adevărata* continuitate se va petrece atunci când alţi regizori tineri vor reuşi să dea lovitura cu filme de gen: comedii, poliţiste, eventual (de ce nu?) muzicaluri...

Răzvan Brăileanu: Cum explicaţi succesul tinerilor cineaşti în străinătate?

Alex. Leo Şerban: Am mai spus-o: Cristi Puiu a pus sămânţa (cu *Moartea domnului Lăzărescu*), Corneliu Porumboiu a udat locul (cu *A fost sau n-a fost?*), iar Cristian Mungiu a cules roadele (cu *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*). Din clipa în care am intrat în vizorul criticii şi al festivalurilor internaţionale, a fost un efect de genul bulgărelui de zăpadă... Sigur că este şi o chestie conjuncturală: România lipsea de pe harta cinematografică a lumii – în ciuda câtorva succese răzleţe ale cineaştilor deja menţionaţi din generaţia peste 60 de ani. Dar în ultimii doi ani a fost un adevărat „desant" românesc în marile festivaluri. Există o explicaţie, ca să zic aşa, sociologică („decreţeii" au ajuns la maturitate) şi există tot ceea ce spuneam

mai sus: priza la realitate (a tinerilor cineaști), gustul pentru defrișarea unor noi teritorii (din partea criticilor străini), efectul bulgărelui de zăpadă... Lucrul cel mai bun în legătură cu succesele din străinătate este că stimulează competiția *aici*, în România. Nimeni nu primește un cec în alb, dar faptul că Puiu, Porumboiu, Mungiu și Nemescu au fost premiați la mari festivaluri a redat încrederea celor care nu mai credeau că însemnăm ceva din punct de vedere cinematografic.

Răzvan Brăileanu: Cum comentați sistemul de finanțare a filmelor prin CNC?

Alex. Leo Șerban: Este în continuare (iată „continuitatea"!) greșit, amestecând nepermis finanțările unor proiecte viabile cu cele ale unor „produse" moarte în față. După părerea mea, deși este paradoxal, succesele recente nu vor schimba decât superficial modul de funcționare al CNC în privința concursurilor de scenarii. Câtă vreme pisica moartă a fost aruncată înapoi în curtea CNC de către un ministru al Culturii depășit de recurența scandalurilor, câtă vreme nu se va înțelege că într-un juriu de scenarii *de film* nu au ce să caute scriitori sau critici literari, câtă vreme *toate* asociațiile având legătură cu filmul își vor desemna reprezentanți pentru selecția juriilor (indiferent cât de insignifiante sunt acele asociații și cât de lipsiți de prestanță sunt membrii lor!), nu vom face decât să târâm după noi un sistem bolnav, corupt și clientelar. După cum s-a văzut, CNC nu are nici o problemă să-și anexeze meritele unor filme

premiate; dimpotrivă, ele devin alibiul perfect pentru ascunderea sub covor a unor subfilme care nici nu-şi scot banii, nici nu au succes la critică... Iar unele dintre acestea nici nu mai sunt lansate! Vi se pare că este un sistem normal?

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Românii noştri – *Cannes 2006*

Prezentat astăzi în secţiunea „Un certain regard", debutul în lungmetraj al lui Cătălin Mitulescu *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* se bucură de „ştampila" unor producători asociaţi cu nume grele: Martin Scorsese şi Wim Wenders. Aceştia văzuseră scurtmetrajul *17 minute întârziere* al tânărului Mitulescu şi, impresionaţi, şi-au dat girul acestui film. Apoi Mitulescu a primit *Palme d'Or* pentru *Trafic* (tot un scurtmetraj) acum doi ani. Cu aceste referinţe prestigioase, normal că debutul românului este extrem de aşteptat – nu numai pe Croazetă, ci şi, mai ales, la Bucureşti.

Adevărul este că e genul de proiect care sună mai bine pe hârtie decât ce s-a văzut la Cannes... Povestea se petrece puţin înainte de decembrie '89 şi este văzută prin ochii unui copil – Lalalilu – şi ai surorii sale mai mari, Eva, elevă de liceu. Este povestea micilor laşităţi ale celor mari şi a marilor curajuri ale celor mici. Totul este real, prea real – privaţiunile cunoscute, frustrarea de a nu putea face nimic împotriva unei dictaturi care se credea veşnică – şi, tocmai de aceea, Lalalilu îşi

imaginează o „lume mai bună", în care praştia sa de copil ar putea să-l dea jos pe Ceauşescu, scoţându-l afară din istorie.

Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii reuşeşte să povestească fluid, fără sincope această „mică istorie" de familie care se varsă la un moment dat în istoria mare, aceea pe care o cunoaştem cu toţii. Este un film făcut cu mână sigură, ochi exersat în a decupa cinematografic şi simţ remarcabil pentru detaliul dramatic (vezi imaginea repetitivă a vaporului). Foarte important, cei doi protagonişti – micuţul Timotei Duma şi tânăra Dorotheea Petre – sunt personaje charismatice, care „duc" filmul.

Dar unde îl duc este mai puţin evident... Ar fi putut să fie o fabulă în maniera lui *Good-bye, Lenin!*, dacă firele poveştii ar fi fost mai strânse şi ritmul filmului ceva mai alert. Dar Mitulescu (al cărui scenariu este scris în colaborare cu soţia sa, Andreea Vălean) încearcă ceva mai mult: o evocare nu doar realistă, plină de amănuntele unei atmosfere făcute din mici acomodări, ci şi oarecum poetică sau realist-magică. Nostalgia nu este după „epoca Ceauşescu", ci după un timp în care regizorul şi colaboratorii săi au fost copii sau adolescenţi. Despărţirea de acea epocă (un fel de „Ciao, Ceauşescu", aşa cum se intitula o cronică apărută astăzi în *Le film français*) este, în acelaşi timp, o exorcizare şi o celebrare. Este un film necesar, dar, întâmplător, nu este singurul care tratează această temă.

Debutul în lungmetraj al lui Corneliu Porumboiu, *A fost sau n-a fost?* (prezentat în secţiunea „Quinzaine des

réalisateurs", în care mai fusese selecționat *Marfa și banii*), a ales să vorbească despre Revoluție în spațiul strâmt al unui studio de televiziune local (filmul a fost turnat la Vaslui). Iar modalitatea este total diferită: acolo unde Mitulescu se întoarce cu sensibilitate și un dram de emoție, Porumboiu răscolește cu o luciditate cu atât mai eficace cu cât tonul filmului său este de comedie. O comedie dărâmătoare, enormă, invers proporțională cu „îngustimea" punctului de vedere... Spre deosebire de filmul lui Mitulescu, al cărui dramatism se declanșează abia spre final, cel al lui Porumboiu crește nonstop, utilizând – cine ar fi crezut? – convențiile sleite ale unui talk-show. Este aproape incredibil ce poate face tânărul regizor într-un cadru fix, cu trei actori puțin cunoscuți și câteva voci din *off*! *A fost sau n-a fost?* este pur și simplu cel mai hilar film despre Revoluția română: o demolare sistematică, dar nu mai puțin feroce a unui mit care avea nevoie de această demolare pentru a deveni, iată, Film.

Nu știu care va fi soarta acestor două titluri pe marile ecrane. Cred că filmul lui Mitulescu va „merge" mai bine afară, pe când cel al lui Porumboiu ar putea fi un succes în România, mai ales printre tineri – dar, bine „marketizat", poate atrage și un public internațional, nu neapărat din rețeaua festivalurilor.

Marilena de la P7, mediumetrajul lui Cristian Nemescu (prezentat în secțiunea „Semaine de la critique"), are în comun cu lungmetrajul lui Mitulescu unghiul de vedere – cel al unui copil. Acțiunea se petrece însă după '89, așa

că visurile semiteroriste, semiinocente ale unui Lalalilu sunt înlocuite de visele erotice ale unui puşti de cartier. Obiectul pasiunii sale se dovedeşte a fi Marilena din titlu (excelenta Mădălina Ghiţescu), care practică non-şalantă profesiunea de prostituată.

Nemescu a scris şi acest scenariu împreună cu mai vechiul său partener Tudor Voican, cu care a colaborat la *Mecano, Mihai şi Cristina, Poveste de la scara C* şi cu care pregăteşte un debut în lungmetraj intitulat *California Dreaming*. De fapt, mediumetrajul pare mai curând versiunea *hardcore* a *Poveştii de la scara C*, cu un plus de vervă formală (vezi utilizarea deşteaptă a *split-screen*-ului şi o trimitere savuroasă la *Close Encounters*). În general, accentele sunt puse corect, umorul este prezent în doze rezonabile, iar atmosfera de ansamblu (după modelul „felie de viaţă în cartier neorealist cu manele *surround*") cât se poate de OK. Problema este finalul care pică hodoronc-tronc, nejustificat şi brutal, ca o soluţie de avarie la un scenariu intrat brusc, pe ultima sută de metri, în pană de imaginaţie. Păcat; „soluţia" (care e un superclişeu) pare să fie mai proastă decât avaria...

3 zile, 22 de ore şi 4 minute – *Cannes 2007*

Sunt fix 3 zile, 22 de ore şi 4 minute de când am văzut filmul lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* în proiecţia de presă de la Cannes. Şi ar fi trecut încă de două ori pe-atât până să scriu despre el, dacă nu primeam un e-mail de la redactorul-şef al *Dilemei Vechi*, somându-mă să mă execut cu un articol despre el pentru numărul curent al revistei...

Cristi Puiu a pus sămânţa, Corneliu Porumboiu a udat locul, iar Cristian Mungiu culege roadele. Cei care credeau că „steaua filmului românesc" a fost o întâmplare (cum e cazul meu) şi că numai cu o floare, două (Premiul „Un certain regard" acum doi ani pentru Puiu şi „Caméra d'Or" acum un an pentru Porumboiu) nu se face primăvară pot să-şi pună intuiţia-n cui: odată cu acest arhicomentat film al lui Mungiu, la Cannes – la a 60-a ediţie – s-a vorbit numai despre filmul românesc! N-a existat director de festival, critic influent sau jurnalist din Anglia, Brazilia sau Macedonia cu care să mă-ntâlnesc şi care, ştiind sau aflând că sunt din România, să nu mă

felicite pentru Mungiu. Era aproape stânjenitor, deşi flatant, şi aproape o impostură, dar, recunosc, o cât se poate de bună postură... Cum să te „plângi" că eşti (ai intrat) în cărţi, după ce, atâţia amar de ani, aproape că nu existam pe hartă (cum a spus Peter Greenaway la *„Anonimul"*, *remember?*), că jocurile se făceau fără noi şi că trebuia să te întorci peste 40 de ani în urmă, la *Pădurea spânzuraţilor* al lui Ciulei, pentru a dovedi că România a fost prezentă în palmares? Paradoxul e următorul: astăzi, filmul românesc aproape că nu mai are nevoie de lobby în afară; are mare nevoie de lobby înăuntru, în ţară!

„Neorealiştii furioşi" şi talentaţi

Pentru că veni vorba, standul românesc de la Cannes – care anul trecut fusese excelent manageriat de APFR (Asociaţia pentru Promovarea Filmului Românesc) – a încăput anul acesta pe mâinile Ministerului Comerţului. C-aşa-i la noi: dacă un lucru merge bine, trebuie stricat. Aşa că, în spaţiul de trei pe trei al standului (care la Cannes este aur curat!), abia aveau loc supranumerarii reprezentanţi supraponderali ai acestui minister, care au – cu cinemaul în general şi cu cel românesc în special – tot atâta tangenţă cât am eu cu comerţul în general şi cu Ministerul Comerţului în special. Ceea ce-i preocupa pe ei şi le ocupa tot timpul era cum să prindă cu scoci afişe cu eterna şi fascinanta Românie (Castelul Bran, Marea Neagră etc.), ca să ştie, la o adică, turistul

de pe Croazetă ce ratează venind pe Coasta de Azur în loc de Mamaia sau Moeciu... Nu lipseau decât mileurile, canceurile și ștergarele „artizanat".

În orice caz, contrastul între această „imagine a României" (meșteșugită în birourile capitonate ale ministerelor) și filmul lui Mungiu (dur, direct, fără înfloriturі) este imens. În același timp – trebuie spus –, contrastul este la fel de tare între ceea ce așteaptă o mare parte din publicul românesc și ceea ce creează „neorealiștii furioși" cei mai talentați ai momentului: Puiu, Porumboiu, Muntean și, acum, Mungiu.

4 luni, 3 săptămâni și 2 zile se petrece în România lui 1987, într-un oraș de provincie (Iași, dacă e să ne luăm după plăcuțele mașinilor). Otilia și Găbița sunt două studente care locuiesc la cămin (prilej pentru a schița în câteva viniete vii atmosfera tipică de cămin de pe vremea lui Ceaușescu: reșoul pentru fiert orice, complicitatea la și cu orice, piața neagră a cumpărăturilor de orice de la studenții arabi etc.). Dar Găbița are o sarcină nedorită, de care trebuie să scape repede: deși spune că e gravidă în 3 luni, perioada exactă este aceea din titlul filmului. Intră în scenă „domnul Bebe", care poate să rezolve „situația" – și chiar o rezolvă, dar nu înainte să pretindă (dată fiind „depășirea sarcinii") plata în natură... Ce e mai bun în filmul lui Mungiu (un simț perfect al realității, jocul impecabil al actorilor, ritmul de du-te-vino care va deveni în scurt timp „cu sufletul la gură") se oferă încă de la primele cadre (excelent lucrate de Oleg Mutu). Suntem așadar într-un thriller

rupt din viaţă – *thriller* pentru că toată existenţa în România lui Ceauşescu era un thriller (cu accente absurde) şi *rupt din viaţă* pentru că, pentru Mungiu, recuperarea acestei existenţe este nu doar o datorie morală (poveştile care n-au fost spuse atunci trebuie spuse acum – măcar acum!), ci şi, mai ales, una estetică: dacă, prin absurd, s-ar fi putut face film 100% realist pe vremea lui Ceauşescu – un film ca acesta, despre un avort –, aşa ar fi trebuit să arate: sec, brutal, fără menajamente.

Peşti într-un acvariu

Ceea ce este cu adevărat prodigios (dincolo de o Anamaria Marinca – Otilia – a cărei energie melancolică „duce filmul", de o Luminiţa Gheorghiu – mama prietenului său – perfectă ca întotdeauna într-un rol de 5 minute şi de un Vlad Ivanov – domnul Bebe – care face să explodeze ecranul) este modul în care Mungiu reuşeşte să-şi controleze/construiască filmul său ca pe o înşiruire de capcane, fără a pune vreodată degetul pe „conceptul" inteligent care stă la baza acestei construcţii: capcana sarcinii nedorite, firește, dar şi cea a camerei impersonale de hotel în care se rezolvă avortul, capcana întinsă de domnul Bebe (cu şantajul sordid în care intră, micimea perversului de duzină şi „puterea" megafrustratului care jubilează când are pe cineva la mână), capcana „mijloacelor de transport în comun" (în care „călătorii" erau de fapt infractori cu scadenţa inclusă), capcana „aniversării

în familie" (e formidabil cadrul fix în care Otilia, înghesuită în viețile unor oameni străini, ascultă neputincioasă conversațiile lor meschine), capcana „buletinului de la recepție", capcana „cheii de la recepție", capcana intrării și a ieșirii dintr-un hotel – pe scurt, capcana dinăuntru care se continuă în afară, capcana peștilor într-un acvariu...

La ora când scriu această relatare, festivalul încă nu s-a încheiat. Nu știu deci dacă incursiunea fără anestezie a lui Cristian Mungiu în noaptea „epocii de aur" a sensibilizat îndeajuns juriul pentru a premia *4, 3, 2*... Deși mă feresc să fac predicții (în materie de Cannes mai mult decât de Oscaruri!), înclin să sper că mereu versatilul Stephen Frears, președintele juriului (ale cărui filme de-nceput mărturiseau aceeași poftă de a mușca din carnea „feliei de viață"), precum și cele 4 (patru!) actrițe care fac parte din juriu vor fi găsit că măcar una dintre multele calități ale acestui film e demnă de a primi o recompensă. Dacă *4, 3, 2* este – așa cum spunea Mihai Chirilov, care a mizat pe acest titlu al lui Mungiu din minutul 1, înainte chiar de a fi trimis la Cannes – un fel de „Moartea domnului Lăzărescu cu avort" (și finalul, ce-i drept, nu are cum să nu „rezoneze" cu finalul din filmul lui Puiu!), poate că a sosit momentul în care și publicul, și criticii, și CNC-ul autohton să ia act de direcția în care se mișcă tânărul cinema românesc: cea a unui minimalism fără fard, percutant, eficace. E limpede de-acum că, ne place sau nu, această direcție a devenit un „trend", ba chiar un „brand". Iar dacă

moartea unui biet pensionar dus de colo-colo cu maşina Salvării sau o discuţie despre Revoluţie între trei bieţi luzări într-un studio de televiziune de provincie au mobilizat mai puţin de 50 000 de spectatori dispuşi să iasă din case, poate că o poveste „despre avort" cu două „gagici", un dublu viol şi un fetus de *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* în prim-plan – care durează mai puţin de 2 ore şi se urmăreşte, după cum spuneam, ca un thriller – o va face...

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Canneseuforia *Dreamin'* sau cum am devenit mesageria telefonică a lui Cristian Mungiu

De fapt, totul a început cu o seară înainte. Eram cu Cristi Mungiu, cu Dan Burlac, Iulia Blaga, Tică Popescu, Magda Mihăilescu și echipa de la Wild Bunch (distribuitorii filmului) pe terasa de la „La potinière du palais", un restaurant foarte căutat de vizavi de sala „Debussy", ca să sărbătorim premiul FIPRESCI pentru *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* și un premiu al Educației Naționale (care, am aflat de la Dan, mai fusese obținut de *Marie Antoinette* al Sofiei Coppola și de *Elephant* al lui Gus Van Sant, de pildă...). Eram euforici și ușor anxioși, gândindu-ne ce premiu urma să ia Cristi a doua zi (nu ne îndoiam nici o clipă că va lua ceva, dar ce? Eu, cel puțin, nici nu îndrăzneam să mă gândesc la Palme d'Or).

Atunci au început să vină SMS-urile: filmul lui Cristian Nemescu, *California Dreamin' (nesfârșit)*, tocmai primise Marele Premiu al secțiunii „Un certain regard"!

Am lăsat baltă biftecul tartar şi m-am repezit peste drum, unde se terminase ceremonia din „Debussy", pentru a-i felicita pe cei din echipa lui Nemescu. Toţi aveau ochii roşii de plâns, până şi Armand Assante! Maria Dinulescu era atât de emoţionată, încât plecase imediat. Premiul era pentru Nemescu, dar Nemescu nu mai era... Şi nici Andrei Toncu... Filmul nu era terminat – era „nesfârşit", cum spune paranteza adăugată. Dar nu a fost un „premiu de compasiune", cum a zis un critic răutăcios (român, culmea), ci a fost aşa cum a explicat Pascale Ferran, preşedinta juriului: hotărâseră să nu ia în calcul *California Dreamin'*, dat fiind caracterul său de operă nedusă până la capăt, dar, la capătul proiecţiei, au fost cuceriţi de film. De forţa şi vivacitatea lui. De poveste, de actori. Imperfecţiunile (montajul neterminat etc.; filmul are 2 ore 35, Nemescu voia să-l aducă la numai 2) chiar n-au mai contat. Am aflat apoi că, deşi nu a văzut filmul şi deci nu a votat (tatăl său murise şi a trebuit să se întoarcă la Bucureşti), celălalt Cristi (Puiu) vorbise cu foarte multă căldură despre Nemescu. Cred că era într-adevăr unic: amestecul acela de *ciné-vérité* aproape documentar şi imaginaţie ludică, ducând la un soi de „neorealism magic" era numai al lui. Tudor Voican (scenaristul scurtelor şi, iată, al primului şi, din păcate, ultimului lungmetraj al lui Nemescu) va găsi cu greu un „înlocuitor"; pentru că, deşi o vorbă proastă spune că „nimeni nu e de neînlocuit", în artă nu e aşa... Nu e deloc aşa.

După *potinière*, ne-am mutat pe terasa de la Grand Hotel, unde echipa lui *California Dreamin'* se adunase să sărbătorească premiul. A venit și Maria Dinulescu (care este nu doar vedeta filmului, ci chiar actrița lui principală, care face un rol chiar foarte bun, cel mai bun rol al său în cinema de până acum). Se pare că toate astea nu au contat însă: nici Maria, nici Voican (venit din Canada), nici Liviu Mărghidan (directorul de imagine), nici Cătălin Cristuțiu (monteurul) nu fuseseră invitați de MediaPro Pictures (producătorii filmului), ci veniseră pe banii lor!

Jamie Elman, un tânăr actor canadian venit din televiziune și stabilit în L.A., California, iubitul american al Mariei din film, era și el la masă; cum eu stăteam între Dan Nuțu și Răzvan Vasilescu (ca întotdeauna, excelent și în filmul lui Nemescu), l-am chemat pe Jamie să i-l prezint lui Dan. Or, ce să-i spun despre Dan!? I-am zis: *He was the Romanian James Dean – only he's alive!* Ei da, de Dean auzise, de Dan nu...

Fine del primo tempo.

Secondo tempo

Iarăși în sala „Debussy". Cred că nici într-un an nu am avut chef să mă pun la smoking și papion ca să urmăresc ceremonia decernării premiilor în sala „Lumière". Dacă nu ești un snob irecuperabil care ține să fie văzut, „Debussy" (locul în care se strigă, în prima seară a competiției – imediat după genericul festivalului cu

treptele urcând din mare în azur –, „Raoul!"; tot între paranteze: nimeni nu ştie cine e „Raoul") e sala ideală: nu sunt decât criticii şi jurnaliştii acreditaţi, se stă lejer, cu picioarele pe scaunele din faţă, se poate râde în voie de toate caraghioslâcurile de pe scena „Lumière" – şi, slavă Domnului, au fost suficiente motive de râs şi anul acesta! Diane Kruger – metresa (că „maestră" nu pot să-i spun) de ceremonii – s-a bâlbâit nonstop, apariţia „uriaşei" Marina Hands la braţul micuţului regizor chinez care a fost preşedintele juriului de scurtmetraje (nu mă puneţi să-i caut numele exact, sunt convins că nu vă interesează!) a stârnit o hilaritate de nestăvilit, şuviţa ca un semn de întrebare din creştetul capului lui Fatih Akin la fel, Julian Schnabel (premiul de regie) a ţinut să se întindă până la cele „15 minute de celebritate", aşa că a tot tras (penibil!) de „timpul de antenă", Stephen Frears a avut câteva mimici revelatoare etc. etc. Dar „momentul Alain Delon", care a rugat să se aplaude în memoria lui Romy Schneider, a fost foarte frumos şi emoţionant.

Dar ce s-o mai întind, ca Schnabel!? Cel mai emoţionant moment a fost ştim noi care! Eu unul, mai prăpăstios din fire, când am văzut că se duce şi Marele Premiu al juriului (către un film japonez pe care nu l-am văzut decât pe jumătate, că la cealaltă am adormit), am amuţit... Să fie oare posibil să...? Nici nu îndrăzneam să „verbalizez". Anunţul l-am urmărit ca prin ceaţă, cu *blur*, cum se zice în jargon; ştiţi momentele alea din filme (filmele foarte convenţionale, să ne-nţelegem!)

când ecranul devine neclar pentru că eroul sau eroina visează, sau își închipuie, sau își aduce aminte de ceva? Eh – ăla e *blur*-ul! Când a mai zis și Mungiu că e „ca un basm", a fost ca atunci când o voce din *off* îți spune că se întâmplă întocmai ceea ce tu vezi deja pe ecran. „Viața imită arta", asta o știam de la Wilde; „Viața bate filmul", asta o știm de la televizor. Și nici măcar nu e adevărat.

Imediat după anunțarea premiilor, a-nceput să-mi sune telefonul ceva de speriat. Inițial, am înțeles; eram întrebat ce cred despre premiul lui. Asta intră în *job description*. Am zis deci cui voia să audă că este „un moment istoric bla-bla-bla" (chiar este, dar ironia post-modernă nu mă lasă să nu fac mișto!), dar că, dincolo de euforia acestui moment, cel mai important premiu la cel mai important festival de film din lume trebuie să fie un *wake-up call* (asta am zis-o chiar așa, pe englezește, că era pentru BBC World Service) pentru „decidenții" din cultură, care trebuie să realizeze, o dată pentru totdeauna și mai bine mai târziu decât niciodată, că Filmul Românesc face brand de țară și, ca atare, trebuie considerat domeniu prioritar și că este aberant ca CNC sau mai știu eu ce „for" să se laude cu niște filme (*Moartea domnului Lăzărescu*, *A fost sau n-a fost?*, *4, 3, 2*...) făcute în regim de gherilă! OK, chestia cu „brandul de țară" sună a limbă de lemn, dar chiar e pe bune: nu-mi dau seama ce ar putea „bate" Palme d'Or ca „imagine a României", poate doar Nobelul pentru literatură – că suntem un popor logocentric... (Iar Oscarul nu se pune,

pentru că, după părerea mea, un Oscar e sub un Palme d'Or: cu cât votează mai mulţi – şi mai mărunţi –, cu-atât premiul e mai dubios.)

După ce am reciclat de vreo 20 de ori acele câteva idei pe care le am şi eu despre Filmul Românesc în general şi cel al lui Mungiu în special, am început să primesc telefoane sau SMS-uri care erau, de fapt, pentru premiant! Mi se adresau felicitări, de parcă aş fi jucat în film, aş fi scris scenariul şi aş fi regizat şi filmul!! Am primit mesaje din Anglia, Belgia, Germania, Italia şi, firește, Românica. O prietenă, profesoară de cinema la o universitate bruxelleză, m-a sunat să-mi spună că este cu „unul dintre fraţii Dardenne" (Luc) şi că se bucură amândoi „enorm" de acest premiu (*pour la petite histoire*, Mungiu a fost descris de un cotidian francez drept „fiul Dardenne-ilor", deci se leagă). Nu vă mai înşir celelalte mesaje – nu de alta, dar sunt convins că toate ar ajunge pe blogul lui „Kiki", care postează conversaţiile, e-mailurile, telefoanele şi SMS-urile...

Apoi – mai ales după intervenţia în direct de pe Realitatea TV – am început să primesc telefoane în care eram rugat, cu cerul şi pământul, să „pun o vorbă bună" pe lângă Mungiu să accepte interviuri – cu ziare, radiouri ş.a.m.d. M-am convins că devenisem mai mult decât o soţie (care mai are totuşi şi altceva de făcut) sau o secretară (*idem*): devenisem mesageria telefonică a lui Cristian Mungiu, regizor român premiat la Cannes cu Palme d'Or! Or, cu Mungiu abia m-am intersectat – eu

plecând de la directul respectiv, el venind –, pasându-i mobilul meu ca să stabilească un interviu.

A doua zi dimineață (noroc că făcusem un interviu în seara dinainte, mi se propusese să „intru în direct" chiar în minutele în care ar fi trebuit să urc în tren!), mobilul a sunat încontinuu... „De ce nu l-ai închis?", m-au întrebat prietenii de la Paris, oameni cu simț practic și mult umor. Pentru că promisesem să intru în câteva „directuri", le-am răspuns eu rușinat. Numai că, în afară de „directuri", mai intram și în tuneluri, așa că a fost un coșmar. Și totuși, cum naiba să mă plâng!? Am multe păcate, dar măcar ipocrit nu sunt: cu ce gură plină i-am explicat vecinei de TGV pe care-am asasinat-o cu telefoanele și pe care am rugat-o să schimbăm locurile, ca să fiu „la culoar", că *Nous avons la Palme, desolé!*... Cu ce mândrie patriotică (nu sunt moldovean, da' orișicât!) am văzut poza cu Mungiu, „anturat" de Jane Fonda, Charlotte Rampling și Alain Delon... Sau aia din *Libération*, mare, pe prima pagină, cu titlul „Le génie des Carpathes"... OK, sunt de acord, asta sună ca dracu' și nu-i va aduce lui Mungiu mulți *friends*... Dar măcar rimează cu „epoca de aur", în care se petrece filmul său. Nu a sunat la Realitatea ca să-l felicite însuși meșterul „epocii de aur", maestrul Nicolaescu în persoană?!

Nu e vis, e realitate. Eu atât am avut să spun, acuma ies din emisie. Și închid telefonul. Pa!

Nae Caranfil, un „maximalist" (dialog cu Sever Voinescu)

Alex. Leo Şerban: Dragă Sever, ultima oară când am vorbit despre cinema „în public", ca să zic aşa (la telefon să sperăm că nu am făcut-o în/cu public!), a fost la emisiunea mea de pe TVR Cultural de-acum doi ani; ambii ne-am declarat atunci amorul pentru Francis Ford Coppola – tu ai făcut elogiul *Naşului*, eu, al *Conversaţiei*. Coppola, pe care amândoi îl admirăm (să te văd cum o să admiri şi cel mai recent titlu al său, după Eliade – *Tinereţe fără tinereţe!*), poate şi pentru că amer-italianul simbolizează cel mai bine acest menaj (sau mariaj) dificil: Artă + Comerţ. Coppola, autor în sensul tare al termenului, dar care a dat lovitura cu un „film de comandă", pe care nu ţinea să-l facă: *Naşul*... Prima mea întrebare vizează tocmai această relaţie spinoasă între filmul „pentru marele public" şi filmul „de nişă". Deşi cinematograful a-nceput prin a fi o artă pentru mase – cu siguranţă arta cea mai populară –, modernitatea cinematografică (teoreticienii Noului Val francez, mai exact) a impus conceptul de *auteur*, ceea ce a dus în

timp la un divorț verificabil între Artă & Comerț. Astăzi, acest divorț este validat de sintagme precum *film de autor* sau *cinematograf de artă și eseu* (*arthouse*), criticii fiind făcuți răspunzători pentru prăpastia căscată între ceea ce ar trebui să fie cinematograful pur și simplu și publicul său. Problema este că noi, criticii, simțim nevoia să promovăm ceea ce ni se pare nou și inovator, în timp ce marele public ajunge la aceste filme ceva mai târziu... Totul se învârte, de fapt, în jurul noțiunii – care pe mine mă irită, recunosc – de *entertainment*: cinematograful trebuie să fie *entertaining*, zic americanii, adică să nu plictisească! Acuma, cred că o să fii de acord cu mine că plictiseala asta e ceva foarte relativ și, oricum, subiectiv: ceea ce mă plictisește pe mine distrează pe altul și invers! În plus, dacă acceptăm acest termen, riscăm să lăsăm pe dinafară un întreg versant important al celei de-a șaptea arte: filme esențiale, precum cele ale lui Dreyer, Bergman, Antonioni sau Tarkovski, le putem numi oare *entertaining* fără teamă de ridicol? În ceea ce mă privește, cred că termenul acesta este el însuși ridicol: l-aș înlocui, dacă e să-i găsim un alt echivalent americănesc, cu *engrossing*, care nu are sensul de „distractiv", ci de captivant. Tu ce crezi? (Știu, am făcut o introducere indecent de lungă, dar trebuia să precizez termenii și să delimităm discuția!)

Sever Voinescu: Pe mine nu mă irită termenul *entertaining*. Dar, dacă vrei să căutăm aproximări verbale mai potrivite pentru ceea ce vrem să spunem, pot accepta al tău *engrossing*, ba chiar îl pot propune și eu pe *engulfing*.

Engrossing sună poate prea totalitar, nu dă nici o şansă, evocă sufocantul, indică o cucerire năvalnică. *Engulfing*, deşi exprimă acelaşi rezultat, adică mintea omului este definitiv acaparată, sună mai blând, indică o persuasiune, căci golfurile cresc treptat, pe nesimţite. Mareele sunt mai plăcute decât avalanşele, deşi duc la acelaşi lucru: umplerea spaţiului fără rest. Oricum am numi-o însă, calitatea filmului de a nu plictisi este o necesitate. Ai evidenţiat bine subiectivismul plictisului. Mai adaug şi eu observaţia că un film poate plictisi acum, deşi a fost cu totul *engrossing* sau *engulfing* acum 30 de ani. Ai pomenit de Noul Val francez şi trebuie să spun – eu sunt doar un spectator de film, aşa că sunt mai dezinhibat decât poate fi un critic în mânuirea verdictelor – că cele mai multe dintre filmele acelea plictisesc astăzi. Au îmbătrânit urât, cu riduri şi cu pierderi importante de substanţă. Nu e numai cazul filmului. Foarte multe produse artistice ale anilor '50-'60 considerate atunci revoluţionare, fundamentale sau măcar schimbătoare de paradigmă plictisesc astăzi.

Alex. Leo Şerban: Stop-cadru: dacă tot am stabilit că plictiseala e *in the eye of the beholder*, dă-mi voie să-ţi spun că pe mine acele filme nu mă plictisesc! Întotdeauna când aud aceste remarci, mă întreb: suntem noi oare „mai buni" acum ca în trecut (e clar că suntem mai informaţi, dar oare mai sensibili...?), încât să considerăm că verdictul nostru de acum este cel just? În fond, o să-ntâlneşti şi oameni care or să-ţi spună că şi Shakespeare e plicticos...

Sever Voinescu: Aspirația spre perenitate este marele pariu al oricărui produs artistic. Și e o tentație inevitabilă. De aceea cred că cinematograful, care a început, după cum spui, ca un mijloc de distracție a maselor, a sucombat în fața tentației perenului. Și a înțeles – bine sau rău, nu știu – că numai atașându-se valorii estetice va putea trece prin timp. Și-a căutat propria estetică, uneori cu atâta pasiune și determinare, încât a ieșit complet din sine. Astăzi putem spune că a găsit-o. Cinematograful a luptat mult ca să fie o artă. Deși nu are muză, a reușit. În fond, filmul *Restul e tăcere* al lui Nae Caranfil vorbește și despre asta. Dar cele mai multe produse cinematografice pierd pariul cu perenul. Și, mă grăbesc să spun, asta nu înseamnă că sunt neapărat proaste. Perenitatea nu este un fel de test ultim al valorii, așa cum ne-a învățat la școala generală un clișeu nătâng. E evident că ceea ce e peren, ceea ce rămâne mereu proaspăt, precum filmele lui Chaplin, de pildă, sunt produse ale geniului. Dar nu tot ce s-a uitat sau e greu digerabil azi e în mod necesar lipsit de valoare. Cel puțin în privința filmelor, cred mult în valoarea lor de unică întrebuințare. Am văzut în ultimii ani filme care mi-au plăcut enorm, dar despre care nu a mai vorbit nimeni la un an după premieră. Să-ți dau doar două exemple: *Babel* (2006) al lui Iñárritu și *Syriana* (2005) al lui Stephen Gagan. Amândouă filmele sunt excelente. Am plecat de la cinematograf clătinându-mă sub puterea iluziei că am înțeles ceva în plus despre lumea în care trăiesc. Ceea ce înseamnă că aceste filme

au ţintit bine. Sunt impecabil făcute, sunt impecabil jucate. Au avut, pe merit, gloria lor. Au mers la nu ştiu câte Oscaruri, au şi câştigat câte ceva. Dar, doi ani mai târziu, aproape nimeni nu mai vorbeşte despre ele. De ce? Cumva pentru că subiectul lor nu mai e actual? Nici vorbă. Cumva pentru că cei care au participat la realizarea lor au căzut în uitare? Nici vorbă. Atunci de ce? Explicaţia este că au apărut altele. Ritmul de consum al filmelor este foarte ridicat. Actualitatea cinemaului este rapid schimbătoare, poate mai schimbătoare ca a oricărei alte arte. De aceea, eu cred că filmele au, de regulă, valoare de unică folosinţă.

Alex. Leo Şerban: E cam dur ce spui, dar, deşi n-aş zice chiar „de unică folosinţă", e clar că durata unui filmul (în medie, două ore) îl face mai des reverificabil – şi lucrul acesta poate fi un dezavantaj: în fond, de câte ori poţi citi *Război şi pace* într-o viaţă?! Un film, în schimb, îl poţi revedea de nenumărate ori... Şi cred că emoţia fie dispare (emoţia are şi funcţie de informaţie!), fie devine ceva gen karaoke.

Sever Voinescu: Ceea ce nu le înjoseşte deloc. *Citizen Kane* sau *Godfather* sunt marile excepţii care pledează pentru ceva mai înalt: că cinematograful e artă, că poate tatona perenitatea, că poate avea o detentă transcedentă. Dar cinematograful real, cel de zi cu zi, cel despre care vorbim tot timpul, are miza contemporaneităţii. Dacă nu face o bună impresie în primii doi ani de la premieră, un film e mort. Apoi, mai e ceva. Nu cred – şi sunt sigur că eşti alături de mine în

privința asta – că marca sigură a capodoperei este paloarea sumbră, sprânceana încordată, privirea suferindă, programul abisal. Nu e obligatoriu să te repezi spre straturile wagneriene ale ființei ca să produci un mare film. Sondarea profundului metafizic nu e deloc rețeta sigură a nemuririi. Eu cred că această dispută între cei care susțin funcția distractivă a filmului și cei care caută sensuri și tensiuni este cumva falsă. E ca și cum ar fi o dispută între cei care cred că un fotbalist bun e acela care dă bine cu piciorul drept și alții care spun că un fotbalist bun este acela care dă bine cu piciorul stâng. În realitate, un mare fotbalist este acela care lovește mingea cu ambele picioare, cu aceeași dexteritate.

Alex. Leo Șerban: Nu mă pricep la fotbal, dar ți-aș semnala un fapt: astăzi, e mult mai răspândită strâmbarea din nas la filmele „profundului metafizic" decât la cele „ușurele"! Din motive pe care le pot intui, e mai cool să iei în zeflemea orice film care face apel la reflecție... Altminteri – după cum știi –, în materie de drame și comedii, sunt ecumenic! Apropo, ai prezentat publicului filmul prietenului tău Nae Caranfil, *Restul e tăcere*. În ce mă privește, după cum știi, am avut rezerve față de el, nu pentru că (așa cum vor fi înțeles răuvoitorii de serviciu) aș fi „împotriva" cinematografului comercial de bună calitate (al cărui unic reprezentant la noi este Nae), ci pentru că mi s-a părut că filmul acesta nu este la fel de reușit ca *E pericoloso sporgersi* sau *Filantropica*, să zicem. Ceea ce îi reușea de minune lui Nae în filmele amintite – mariajul fericit și „până la adânci bătrânețI"

între filmul de autor şi cel care aduce încasări – mi s-a părut aici ezitant, imprecis, cu sincope; un mariaj început sub cele mai bune auspicii (scenariu premiat, reputaţia „soţului"-regizor etc.) care eşuează după nici o oră (din 2 şi jumătate) în rutină casnică, nevroze şi certuri... OK, o să-mi spui (ca şi Nae) că lumea se duce să-l vadă, că râde şi că spectacolul unei săli pline care râde face toţi banii, dar nu ştiu cât de mult se datorează asta filmului însuşi ori secetei de altfel de filme, „normale", după dieta impusă de minimalişti. Şi-apoi, dacă publicul românesc chiar are poftă de asemenea filme „maximaliste" (iar Nae este, şi prin bugetul acestui film, primul maximalist!), este el oare suficient de receptiv la aspectul autorial, autoreferenţial al filmului şi la pariul lui Caranfil de a amesteca subtil comedia şi drama?...

Sever Voinescu: Acuma, trebuie să-ţi spun că mie mi-a plăcut mult *Restul e tăcere*. Îl consider un film mare. Nu doar prin buget (pentru mine, ca spectator, ăsta e un detaliu de tabloid), ci prin ceea ce spune. Nae este cel mai mare povestitor de pe cuprinsul cinematografiei noastre. La el, povestea are un prestigiu fantastic. Este de fapt cel mai important lucru. Eu am o mare slăbiciune pentru „povestaşi". Márquez îşi începe cartea de memorii spunând că viaţa nu este ceea ce ai trăit, ci ceea ce povesteşti că ai trăit. Nici lumea nu este altceva. Lumea este ceea ce se povesteşte despre ea şi nimic mai mult. În acest sens, Nae dă prioritate narativului, şi de aceea îmi place. Nu vreau să văd cadre splendide (deşi în *Restul e tăcere* există câteva), pentru asta am albume de

pictură și de fotografie. Vreau o poveste care să fie atât de bine spusă, încât să mă convingă că nu există graniță între real și iluzie.

Alex. Leo Șerban: Aici este o discuție interminabilă apropo de necesitatea „poveștii" în film (Este filmul mai aproape de literatură decât de artele vizuale? Și, dacă este un hibrid, în ce proporții? etc.) sau de ce numim pur și simplu „poveste": Godard spunea că un film trebuie să aibă un început, un cuprins și o încheiere, „dar nu neapărat în această ordine"...

Sever Voinescu: Arta filmului este îngrozitor de narcisiacă. Se privește pe ea însăși tot timpul, iar nevoia de a spune povești despre propria-i viață e irepresibilă. Sigur că există și romane despre scriitori, există și tablouri cu pictori pictând, există și sculpturi cu sculptori sculptând, dar, dacă vezi cât de multe filme despre lumea filmului s-au făcut și compari, ținând cont de vechimea artelor, nu poți să nu rămâi impresionat (plăcut sau neplăcut) de narcisismul creatorilor de film. De ce ar crede cineaștii că făcutul filmelor e cel mai important lucru din lume nu știu. Că nu e deloc așa. Cineastul care crede că filmele sunt atât de importante, încât devine obsedat de ele cade într-o mare greșeală, după părerea mea. În multe cazuri este o greșeală fericită, o *felix culpa*, admit. *Restul e tăcere* este atât de bine povestit, încât numai cineva scandalos de superficial vede doar povestea facerii primului film românesc. Mie mi se pare că Nae decodifică patternul complicat al oricărui început la români. Așa încep lucrurile la noi,

aici, la marginea Levantului. Ai dreptate când spui că succesul lui Nae Caranfil se poate explica şi prin ceea ce inspirat numeşti „seceta de filme normale". Dar asta nu e vina lui Nae. Dimpotrivă, e meritul lui că face filme „normale" într-o cinematografie cam diformă. Vezi, există impresia că cinematograful românesc – mai precis, noul său val – caută – şi a găsit – expresia proprie. Nu e ceva nou în istoria filmului. Tu ştii asta mai bine decât mine. Toţi aceşti excelenţi creatori (Puiu, Mungiu, Porumboiu şi ceilalţi) repetă experienţa neorealismului italian. După dezastrul comunist, ca şi italienii după falimentul devastator al fascismului, tinerii cineaşti români au fost obligaţi să adapteze mijloacele la un anume tip de emoţie produs de contemplarea lumii din jur. Diferenţa este că România nu e o ţară atât de însorită ca Italia, aşa că umorul nostru e mai gros, în vreme ce la neorealiştii italieni era mai suav. Tuşa e mai groasă la noi. În general, când ne punem pe creaţie, noi ne luăm mai în serios decât italienii. Iar rezultatele arată cine are dreptate, ca să revin la prima ta întrebare. Ei bine, în acest context, Nae rămâne în spaţiul acelui cinema pe care îl simte, îl visează, îl cunoaşte, îl iubeşte. El nu urmează drumul celorlalţi. La un moment dat, la începuturi, mulţi dintre ceilalţi păreau că urmează drumul lui Nae. Cred că tu l-ai numit pe Nae „suspendat" între două epoci ale filmului românesc. Undeva între dinozauri şi puşti, se află Nae. Singurătatea lui în acest sens mi se pare splendidă. Şi faptul că nu se trădează pe sine e admirabil. Nae are crezul lui artistic, are talentul lui cu

totul unic şi asta îmi place la el. Dacă lumea râde la film e foarte bine! La fel de bine ca atunci când plânge la film. Plânsul are ceva mai mult prestigiu cultural, admit. Şi eu sunt mai impresionat de lacrimi decât de zâmbet. Dar râsul e, în esenţă, acelaşi lucru: exprimarea non-verbală a unei emoţii la fel de puternice. Ca şi plânsul, râsul în sala de cinema este aprobarea supremă a publicului, şi creatorul are dreptul să se împăuneze cu asta aşa cum un vânător îşi exhibă trofeele. Râsul sau lacrima spectatorului anonim este suprema distincţie a unui film – mai importantă decât orice premiu. Acuma, dacă publicul sesizează sau nu demersul autorial e altceva. Ideea filmelor de autor este produsul criticii. Chiar şi cineaştii care au început să numească producţiile lor „filme de autor" provin din rândul criticilor de film. Erau deci oameni care aveau mare nevoie de concepte. Publicul larg, care umple sălile de cinematograf ale lumii, habar nu are ce înseamnă „film de autor". Nu o să mi-o iei în nume de rău dacă spun că există o prăpastie enormă între publicul de cinema şi criticul profesionist de cinema. Şi e bine că e aşa. Gândul că marele public ar fi rafinat şi sofisticat ca un critic mi se pare coşmaresc, după cum mă înspăimântă ideea unui critic care exprimă „vocea poporului". În orice caz, din perspectiva publicului, cred că regizorul nu este perceput neapărat ca un autor. Cu alte cuvinte, nu am auzit mulţi spectatori să sesizeze diferenţele de *Weltanschauung* între Coppola sau Altman, de pildă. Numele unui regizor, ca şi numele unui actor – aş zice că în mai mare măsură

numele unui actor decât numele unui regizor – este, pentru public, un brand. Lumea merge la filmele lui Nae Caranfil pentru că ştie că Nae face filme „mişto". Inteligente, comice, spumoase, cu replici care devin parte din folclorul urban, cu răsturnări de situaţie, cu personaje vii. *Engrossing movies*, dacă vrei... Nu cred că mulţi spectatori ai filmelor lui Nae spun la ieşirea din sala de cinema că împărtăşesc viziunea lui asupra lumii. Cred că mai degrabă ei sunt atraşi de rigoarea extraordinară a poveştilor sale, ei simt că lumea lui Nae este un mecanism ca un ceas elveţian, în care fiecare piesă ticăie şi se roteşte după rostul ei, servind un întreg evident şi spectatulos. Ei simt că lumea lui Nae vibrează la fel cu lumea din jurul lor. În acest sens se stabileşte o compatibilitate adâncă, dar nenumită între Nae şi publicul său. Publicul ştie doar că la filmele lui Nae se simte foarte bine. Şi de aceea vine. Problema este că unii – nu publicul, ci critici sau cineaşti – consideră că ceea ce face Nae e un gen uşurel, frivol, „cam vodevil", cum era de părere un mare şi venerabil cineast român. De ce râsul este produsul minorului, iar plânsul este produsul majorului nu pot înţelege. Nu e adevărat că e mai uşor să-l faci pe unul să râdă decât să plângă. Aş zice că dimpotrivă, în România de azi e tocmai invers. Relaţia dintre filmele lui Nae şi public este foarte specială. Să-ţi dau un exemplu. Acum câţiva ani, am cunoscut un tânăr de mare succes. Plecat de mic în Occident, şcolit acolo, omul a revenit în România şi a pus aici bazele unei afaceri care merge excelent. E

vorba despre consultanță financiară. M-am împrietenit cu el și, sincer, îl admir pentru ceea ce este. La un moment dat, mi-a spus că a decis să revină în România după ce a văzut *Filantropica*. „Cum așa?", am întrebat eu. Și omul mi-a spus: „Am văzut în *Filantropica* uriașele oportunități de afaceri cinstite din România. Și mi-am spus: dacă așa e România acum, eu trebuie să fiu acolo". A venit, are mare succes, s-a căsătorit aici, are un copil, e foarte fericit... Dacă revezi *Filantropica* alături de acest om, înțelegi ce voia să spună, deși, la prima vedere, *Filantropica* ar trebui să descurajeze pe orice om de afaceri onest să vină în România. Vreau să spun doar că filmele lui Nae au proprietatea de a spune lucruri complet diferite criticilor și publicului.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Avem nevoie de minimaliști? (dialog cu Alexandru Budac)

Alexandru Budac: Dragă Alex. Leo Șerban, m-am gândit că ar fi oportun să abordăm o distincție sortită parcă să devină, cu trecerea timpului, tot mai greu de păstrat, dar care e nelipsită din articolele și eseurile tale. Mă refer la polaritatea artă-*entertainment*. Pentru ca discuția noastră pe această temă să nu devină prea luxuriantă, cred că e suficient deocamdată să ne oprim la un fenomen concret, provocator și deloc desuet: minimalismul în cinema. Desigur, termenul *minimalist* a devenit foarte generos, iar cadrul trasat de mișcarea artistică omonimă care a reacționat la expresionismul abstract pe la jumătatea veacului trecut e permanent redesenat și chiar preluat în limbajul curent. Acum putem fi minimaliști când ne amenajăm habitatul ori când ne scriem e-mailurile. Totuși, în artă, dacă înțeleg bine, a fi minimalist înseamnă a ști cum să mobilizezi cu ingeniozitate un minim de mijloace artistice, pentru a obține un maxim de efect estetic. Minimalismul poate să presupună doar prim-plan și să reducă sau chiar să

anuleze fundalul – de pildă, un conflict între personaje puternic individualizate, dar scoase din contextul social ori din cel temporal – sau, dimpotrivă, să favorizeze un fundal prin stilizarea a tot ceea ce el urmează să primească, cum ar fi accentuarea funcției umbrei într-o fotografie alb-negru. Această definiție generală ne permite să spunem chiar și despre parabolele lui Kafka, teatrul lui Beckett ori povestirile lui Carver că sunt minimaliste, dar ce se întâmplă în cinema? Am găsit plasate sub umbrela minimalismului filme foarte diferite, de la *Tăcerea* la *Dogville* și de la *Vivre sa vie* la *Reservoir Dogs*. Expresia *film minimalist* tinde oare să se refere tot mai puțin la un stil precis și încearcă, în schimb, să facă diferența între Cinema și *blockbuster*?

Alex. Leo Șerban: Ca să încep cu ultima ta întrebare, răspunsul e nu. Pentru că minimalismul, oricât de „bine privit" – și primit – ar fi de majoritatea criticilor, nu poate acoperi totuși toată realitatea (din teren, cum se zice) a „filmului de autor"... Problema, așa cum bine ai intuit, este următoarea: până unde poți întinde în timp această etichetă elastică? Dacă este „un stil" (și eu cred că exact asta este), ar trebui poate să ne întrebăm: ce anume îl provoacă – altfel spus, care sunt condițiile (obiective) ce duc la preluarea lui la un moment dat. Așa cum *blockbuster*-ul nu este „un stil" (sau un gen), ci se referă doar la un film, indiferent de stil/gen, care face încasări considerabile, tot așa „filmul de autor" poate îmbrăca stiluri și genuri diferite. (Fellini, de pildă, nu a fost „minimalist", dar nimeni nu l-ar așeza în altă

parte decât la „autori".) Cred că deosebirea esențială ține de autenticitatea (și/sau originalitatea) demersului. Ca regulă generală, un *blockbuster* este rezultatul aplicării unei rețete, deci se confundă cu filmul hollywoodian. Într-un astfel de caz, contează mai puțin – sau chiar deloc – autenticitatea și originalitatea, ci tocmai fidelitatea față de rețeta originară. Evident, aplicarea *tale quale* a unei rețete nu asigură automat succesul masiv de public: dacă ar fi atât de ușor, Hollywoodul nu ar produce decât lovituri de *box-office*! E nevoie în primul rând de întâlnirea (greu de premeditat 100%) între talentul regizorului/interpreților, tema filmului respectiv și interesul publicului la un moment dat. Dar nici acest lucru nu asigură succesul; mai e nevoie și de șansă – adică de o „chimie", imposibil de cuantificat, între film și spectator. Există însă o doză de sofism atunci când se vorbește despre *blockbustere*: „succesul" unui film nu ar fi altceva decât rezultatul unei adunări simple – cutare film a făcut cutare număr de spectatori, dar nimeni nu stă să-i întrebe pe spectatori dacă acel film chiar le-a plăcut... Este un simplu argument de marketing – foarte înșelător, după cum se poate vedea. (Ca o curiozitate, și *Blair Witch Project* a fost minimalist, dar a avut succesul pe care-l știm!) Revenind la întrebarea ta, dacă scoatem din discuție „minimalismul diacronic", să-i zic așa – adică această sintagmă bună la toate în care intră și arhitectura, și literatura, și cinemaul, deci un stil la fel ca oricare altul –, atunci trebuie să vorbim, în mod necesar, despre un anumit angajament care nu e *doar*

estetic, ci și etic. Cred că este ceea ce distinge minimalismul cinematografic românesc de alte minimalisme (cel iranian, să zicem) și ceea ce îl apropie mai degrabă de neorealismul italian de după război: necesitatea de a veni cu un cinema *nou* (ca atitudine), cumva social (ca tematică) și destul de poverist (ca expresie), deci un cinema „economic" în toate sensurile termenului. Economie de mijloace (inclusiv artistice). Până la urmă, ceea ce contează este adaptarea acelor mijloace la povestea de pus pe ecran. Consider, după cum știi, că există o *singură* formă (ideală) de a spune o poveste; și am impresia (ba chiar certitudinea) că poveștii precum aceea din *Marfa și banii*, *Moartea domnului Lăzărescu*, *A fost sau n-a fost?*, *Hârtia va fi albastră* sau *4, 3, 2* nu ar fi avut de „câștigat" dacă ar fi fost spuse într-o altă formă... (*idem*, dacă e să ne raportăm, filme precum *Dogville* etc., dar rațiunile aici sunt altele). Indiferent ce crede publicul (care se simte alienat de realismul brutal al acestor filme), filmul românesc *nu poate fi* decât minimalist; orice altă formulă este evazionistă.

Alexandru Budac: Relativ recent, am văzut *Interview*, filmul lui Steve Buscemi. A fost o experiență minimalistă în sine, deoarece sala era complet goală. M-a impresionat tocmai economia de mijloace folosite de regizor pentru a ilustra o poveste banală, pentru o privire grăbită. Dublul rol al Katyei este însă atât de bine conceput și jucat, încât te păcălește în primul rând pe tine, cel din scaunul de cinematograf. Dramatismul strident și hilar din acele *soap operas* care au consacrat-o devine capcana

ideală în duelul cu Pierre Peders. Un film excelent, dar căruia, din păcate, nu i s-a acordat cine ştie ce atenţie, deşi nu e deloc genul solicitant, exigent cu spectatorul. Simplitatea aparentă a intrigii, accentuată de selectivitatea camerei de filmat şi farsa empatică sunt virtuţi ale cinemaului minimalist?

Alex. Leo Şerban: Nu prea mi-e clar ce înţelegi prin „farsa empatică", dar celelalte două cu siguranţă da. Trebuie spus că filmul la care te referi este un *remake* după filmul omonim al olandezului Theo Van Gogh (nepotul pictorului, ucis de un fundamentalist islamic în plină stradă), ca atare povestea era deja spusă, dar Buscemi a avut ideea – şi bine că a avut-o! – să o reia într-un film mai bine „servit" din punctul de vedere al bugetului (deci, faţă de filmul lui Van Gogh, este mai puţin „minimalist", ca să facem o glumă!). Dar ceea ce contează este, după cum bine ai sesizat, tonul poveştii şi al filmului; deşi nu este deloc o poveste „simplă" – dimpotrivă, este aproape un *montagnes russes* continuu de simulacre şi demascări, un „Debord înscenat", ca să zic aşa... –, Buscemi a păstrat ce era mai bun în filmul iniţial, dându-i însă un glanţ suplimentar (frumoasa Sienna Miller etc.) care este absolut în spiritul uneia dintre subtemele poveştii: *glamour*-ul. Este un mod foarte inteligent de a „deturna" (că tot am vorbit despre Debord) acele idioate *soap operas* într-o poveste plină de neprevăzut (confidenţe, decepţii, trădări, răzbunări etc.), care se adresează spectatorului inteligent. Asta ar fi „farsa empatică", eventual?

Alexandru Budac: Exact la deturnarea aceasta se referă. Am folosit-o întrucât toate filmele minimaliste care-mi vin în minte în momentul acesta își sporesc impactul asupra spectatorului datorită unei întorsături meșteșugite și, mai cu seamă, neașteptate, de situație. În *Interview*, deturnarea sfârșește într-un soi de revelație – nici unul dintre protagoniști nu-și dezvăluie până la final adevăratele intenții, deși în permanență ai impresia că fiecare se află cu un pas înaintea celuilalt –, dar în *Caché*, de pildă, filmul lui Michael Haneke, te copleșește tocmai sentimentul că urmează să se producă o ultimă deturnare teribil de violentă, după ce ai fost deja luat neplăcut prin surprindere în apartamentul lui Majid. Dar ea va fi amânată. E valabil într-o oarecare măsură și pentru *4, 3, 2*. În scena restaurantului, chelnerul alege din meniu exact acele feluri de preparate din carne pe care n-ai vrea să le auzi menționate, iar diminutivele (*tocăniță*, *ficățel*) conferă un aer și mai cinic întregii situații. Privirea Otiliei, îndreptată spre noi, cei din sală, închide nu doar povestea, dar și o întreagă rețea a complicității, capabilă să treacă de pânza ecranului. Cred că aici, în acest *make-believe*, trebuie căutată chimia dintre film și spectator despre care vorbeai. Un critic literar englez, astăzi aproape uitat, William Hazlitt, considera vitalitatea o supremă categorie estetică. El folosea cuvântul *gusto* pentru a se referi la inexprimabilul „posedat de inimă, consfințit de imaginație". Carnația vie din picturile lui Tizian, forța musculară degajată de trupurile din lucrările lui Michelangelo, inventivitatea fără limite a lui Shakespeare

debordează de *gusto*, considera Hazlitt, pentru că pot face concurenţă vieţii. Sunt conştient de romantismul acestei viziuni, însă aş vrea să te întreb dacă putem considera vitalitatea o categorie estetică în cazul filmului de autor?

Alex. Leo Şerban: Hmm, nu ştiu ce să zic... Cred că, de fapt (cu toată simpatia pentru bietul tău Hazlitt), există formule care ies din uz, şi asta cred că este una dintre ele. Nu pentru că ar fi vreo clipă falsă (căci nu e), ci pentru că pur şi simplu *nu mai numim aşa*. Nu mai spunem despre un artist (sau cap de operă) că e „vital", ci că e „plin de viaţă", nu? Probabil că există un sens profund şi nostim în această renunţare la adjectiv pentru substantivul însuşi. Astăzi simţim parcă un fel de scorţoşenie, de inadecvare în epitetul *vital*, deşi el înseamnă fix acelaşi lucru. Ca să revin la întrebarea ta, aş zice că „a avea viaţă" este condiţia definitorie, *cine-qua-non* a artei cinematografice: este singura artă făcută cu oameni adevăraţi (actorii)! Filmul deci „are viaţă" prin natura lui: încapsulează – pe celuloid, în bobine – viaţă (sau vieţi). Şi, deşi Cocteau a numit cinematograful *la mort au travail*, cred că nu era (încă) un paradox de-al său: fiind Viaţă, e firesc ca el, Cinematograful, să fie pândit de Moarte... măcar pentru faptul că (şi) actorii mor şi că, de multe ori, în clipa în care-i vedem, ei nu mai sunt – vedem nişte fantome... Dar n-aş merge până într-acolo încât să consider „vitalitatea" o categorie estetică. Şi nici să o asociez neapărat cu ideea de „autor"; ce-i drept, câteva dintre cele mai puternice opere cinematografice ale tuturor timpurilor sunt creaţia unor autori

(Dreyer, Renoir, Welles, Fellini, Kurosawa...), dar, în cazul lor, „a avea viață" însemna oarecum altceva decât a fi pur și simplu „vitalmente corecți", ca să zic așa: însemna a reconfigura modul de a vedea lumea, a redesena limitele realității și a insufla cadrelor acea poezie a realului în lipsa căreia filmul n-ar fi decât literatură filmată... Dar există, desigur, și o altă accepție a acestei posibile „vitalități": vorbim despre acele filme care sunt atât de „realiste", atât de „adevărate" (vezi carnația lui Tizian, forța musculară a lui Michelangelo...), încât ni se pare că au făcut un pact cu Viața însăși; filmul pare, în astfel de cazuri (sau în unele momente), pur și simplu un furt – un rapt de realitate! *Vies volées*..

Alexandru Budac: Nu iese *California Dreamin'* din tiparele minimaliste? Aș spune că filmul lui Cristian Nemescu este pur și simplu spumos. În plus, aduce în prim-plan citatul filmic jucăuș într-o manieră inedită pentru cinematografia românească. Bomba californiană hurducându-se pe trepte, scena de amor care culminează cu supraîncărcarea rețelei de electricitate și explozia conductelor de apă, clasica replică *I'll be back!* spusă de un demnitar, ca să dau câteva exemple, fac parte dintr-o memorie cinefilă vastă, or, unul dintre meritele lui Cristian Nemescu este tocmai transformarea acestor locuri comune într-un stil foarte personal. Nu insinuez că ai greși atunci când afirmi că orice abatere de la minimalism în filmul românesc constituie o formulă evazionistă, dar mă întreb dacă nu cumva suntem pe cale să uităm tocmai „autorul" și să fetișizăm în schimb *-ismul*.

Alex. Leo Şerban: Este limpede, sper, că situarea mea de partea minimaliştilor nu exclude aprecierea pe care o dau diverselor căutări auctoriale... Este vorba însă despre ceea ce aş numi „oportunitate strategică" – şi care are, până la urmă, destul de puţin de-a face cu ceea ce vor autorii şi foarte mult cu ceea ce vrem să vedem noi, criticii (mă rog, unii dintre ei – eu, de exemplu), în această formulă. Altfel spus, eu consider că acest moment este extrem (şi fără precedent) de important în cinematografia noastră, pentru că el nu înseamnă numai emergenţa filmului românesc în circuitul mondial, ci şi recuperarea (în fine!) a unei *conştiinţe de realitate* care s-a manifestat mai mult episodic (sau accidental) până acum. Vreau să spun prin asta că noi – aşa cum bine ştii – nu am avut neorealism (din motive evidente, politic-ideologice în primul rând) şi că nu e niciodată prea târziu să-l avem. Nici măcar 50 sau 60 de ani mai târziu! Neorealism şi nu „neo-neorealism", cum am mai auzit, întrucât e o sintagmă dătătoare de confuzii: e ca şi cum noi am fi avut de fapt neorealism (la momentul respectiv, anii '40, să zicem, deci sincron cu italienii), iar acum ne-am fi „întors" la el... Evident, nici pomeneală de aşa ceva. Şi cred că, până la urmă, *această* formulă (a neorealismului) este mult mai pertinentă decât cea a minimalismului, pentru că ea conţine – la modul „istoric", aş zice (ca o preistorie a termenului) – tot acel germene etic care i-a făcut pe italieni (pe un Rosselini, De Sica şi chiar Visconti) să filmeze oamenii simpli şi vieţile lor, descoperind *adevărul*. Noi am fost

privați brutal și total de accesul la adevăr; acesta ni s-a picurat (în filme) în doze homeopatice, pentru a mai „recunoaște" totuși ceva dintr-o „realitate" desfigurată: de aceea, astăzi, pe de o parte, sentimentul de „samizdat" cu care izolăm *acele* momente, ca pe niște epifanii transcinematografice („Da, uite, domnule, se mai puteau spune unele lucruri, *chiar și atunci*...!") și, pe de altă parte, senzația foarte iritantă uneori că „un pic de adevăr" este mai puțin decât nici un adevăr – pentru că, atunci când știi că „nici un adevăr" nu a fost filtrat, riscurile sunt minime. E ca și cum oamenii s-ar împăca până la urmă cu faptul că *totul* a fost controlat și n-ar mai avea nici un fel de speranță – nu s-ar amăgi că ar mai fi ceva de descoperit... Or, „controlul" pervers al cenzurii (care lăsa să treacă „unele lucruri") face imposibilă această siguranță-fără-speranță: „lucrurile" fiind *atât* de amestecate (realitate și „realitate", minciună și sferturi de „adevăr"...), astăzi ne dăm seama că, de fapt, sunt inutile – mai rău: sunt contraproductive! – momentele de „epifanie". Dacă „au trecut", înseamnă că *trebuiau să treacă*... Revenind la ceea ce spuneai, eu cred că – mai degrabă – contează autorul, și mai puțin *-ismele*; dar cu o condiție: ca autorul acela să muște din realitate (din realitatea aceea ca un fruct interzis), întorcând spatele pentru o clipă, două tentației de a face „artă pentru artă" sau „artă pentru public"; există ceva ca o presiune morală de a lua pulsul realității în care trăim, de a te angaja (etic) de partea realității. Ei bine, da, nu mă feresc să folosesc acest cuvânt: *angaja*! Iar un cineast

angajat este acela pentru care nu există „directive" venite de „sus", ci numai dictături venite din verticala conştiinţei şi din orizontala realităţii. Şi mai cred că o asemenea poziţie este cu atât mai problematică astăzi, cu cât este polemică: publicul nu vrea realitate, vrea evaziune, visări şi romanţe. Minimaliştii (sau neorealiştii) noştri întorc spre public o oglindă în care publicul nu vrea să se vadă. Nemescu nu făcea altceva: filmul său este – în ciuda inventivităţii regiei şi scenariului, a trucurilor de „mare spectacol" – un film, în fond, „poverist", etic, deloc evazionist! Doar că el spune această poveste poveristă sub formă de fabulă – este singura deosebire. Nemescu era (l-am numit aşa la un moment dat) singurul nostru *neorealist magic*; adică nu era *stricto sensu* minimalist, dar era neorealist. Consider că distincţia dintre neorealism şi evazionism este mai pertinentă decât cea dintre minimalism şi restul... Pentru că, de fapt, minimalismul nu este decât un mijloc, un mod, aşa cum spuneam, de a lua pulsul realităţii; dacă poţi face acest lucru şi pe alte căi, cu atât mai bine. Dar a întoarce spatele realităţii în acest moment este o formă de miopie, din punctul meu de vedere.

De unde vine „domnul Bebe"? (dialog cu Alexandru Budac)

Alex. Leo Şerban: Într-un număr mai vechi din *Idei în Dialog*, Horaţiu Pepine schiţa un început de polemică în legătură cu filmul lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*, reproşând criticii de la noi că a cantonat discuţia despre film în zona (fără mare impact societal) a relevanţei estetice. Recent, într-o discuţie privată, Mungiu a făcut aluzie la acelaşi lucru, spunându-mi că se aştepta la o abordare mai cuprinzătoare a filmului său, care să nu excludă implicaţiile etice. I-am răspuns oarecum pripit că nu este treaba criticilor să atingă asemenea subiecte; acum însă cred că momentul nu este încă pierdut pentru a „ridica mănuşa" aruncată de Horaţiu Pepine şi a-i răspunde celui mai premiat cineast român... Îţi propun, dragă Alex. Budac, să vorbim întâi de toate despre ceea ce mulţi au considerat a fi „tema" din *4, 3, 2*: avortul. Nu ştiu dacă ştii, dar în cronica din suplimentul *Evenimentului zilei*, care a însoţit premiera şi caravana filmului, am prevenit clar, încă din titlu, că „Acesta nu este un film despre avort!". Era o polemică

explicită cu toți cei care s-au grăbit să pună etichete ferme și paradoxale pe acest film („Film pro sau contra avort"), uneori înainte de a-l vedea (sau nevăzându-l deloc!), și un mod poate brutal și reductiv de a stârni spectatorul să vadă dincolo de „subiect". Mă temeam atunci că se va întâmpla ceea ce chiar s-a întâmplat: *4, 3, 2* a fost „vândut" – din gură-n gură – drept „filmul cu avortul". În ceea ce mă privește, problematica din *4, 3, 2* depășește cu mult preocuparea de a ști dacă acest film este „pro sau contra avortului"; avortul mi se pare doar declicul – instrumentul narativ găsit de Mungiu pentru a vorbi, de fapt, despre altceva: solidaritatea feminină, complicitatea în vremuri de ciumă, „libertatea" și liberul arbitru, manipularea și lașitatea sau, forțând un cuvânt inexistent, lașitudinea (amestec de lașitate și *lassitude*)... Dar nu vreau să eludez problema „în sine", chit că mi se pare secundară: *4, 3, 2* este și un film „despre avort" (în aceeași măsură în care este și un film „despre comunism"), în sensul în care primul nu s-ar fi putut întâmpla – în forma aceea sordidă pe care o vedem în film – dacă al doilea n-ar fi existat! Și, deși știu că Mungiu însuși, „în particular", este mai curând „împotriva" avortului – din considerente morale –, ceea ce mi se pare exemplar este că lucrul acesta nu se vede în film: *4, 3, 2* este și din acest punct de vedere de o rectitudine estetică fără cusur, absolut „alb" ca tonalitate, fără vibratouri partizane... Or, tocmai acest „grad zero al scriiturii" filmice – ceva între Flaubert și Camus, ca să găsesc un echivalent literar – cred că a contrariat

multă lume, fiecare găsind în film argumente pro sau contra (avortului), în funcție de convingerile apriorice.

Alexandru Budac: N-am să-ți ascund că sunt puțin surprins de punctul de ancorare al discuției noastre într-o temă spinoasă sub aspect moral, fertilă ideologic, aporetică în privința evaluării consecințelor ei. Mă simt stânjenit atunci când sunt pus în situația de a discuta despre o creație artistică în termeni axiologici. Suferim astăzi de pe urma unui exces de conceptualizare ce ne-a estropiat plăcerea de a fi simpli cititori pasionați de literatură ori spectatori entuziaști în sala de cinematograf. Când deschidem o carte ori ne instalăm în fața ecranului, se poate descifra o reală istovire a gândirii și sensibilității în aceste obsesii pentru „teză", „mesaj", „concept", „metodă", „relevanță socială", „agendă". Spun „istovire" deoarece cred că e mult mai confortabil să aplici o schemă interpretativă gata făcută unei opere de artă, decât să apreciezi acuitatea cognitivă a unui scriitor, o nouă formă de exuberanță stilistică sau un *travelling* cum nu s-a mai făcut. Problemele morale, inclusiv cea despre care discutăm acum, sunt vechi, dar mijloacele de expresie artistică nu sunt doar proteice în timp, ci sunt diferite de la un artist la altul. Cu alte cuvinte, ne pasă mai mult de ceea ce avem noi de spus decât de ceea ce vine în întâmpinarea noastră. Am citit articolul tău chiar la premiera de la Timișoara. Titlul lui m-a trimis imediat cu gândul la tablourile lui Magritte...

Alex. Leo Șerban: Era, evident, o trimitere la *Ceci n'est pas une pipe.*

Alexandru Budac: Practic, ne anunţai în scris că „filmul despre avort" pe care urma să-l vedem „nu era un film despre avort" şi că suntem în situaţia de a cădea victime unei iluzii semantice. Dacă am înţeles bine, ai spus că nu incitarea la dezbateri face din *4, 3, 2* un film de excepţie, ci talentul lui Cristian Mungiu de a ne ţine captivi în ghearele propriilor spaime. Că teza e fatală pentru artă s-a văzut chiar în reacţiile ostile faţă de succesul internaţional al filmului. Multe voci au susţinut şi susţin în continuare că premiile se datorează sensibilizării juriilor prin subiectul abordat, şi nicidecum meritelor sale estetice.

Alex. Leo Şerban: Dacă mă întrebi pe mine (deşi nu ştiu în ce măsură propriul punct de vedere este relevant... accept „regula jocului" însă!), eu sunt categoric pro-avort. Consider că este un drept fundamental (şi non-negociabil) al femeii de a dispune de propriul corp aşa cum crede de cuviinţă: nimeni (nici bărbatul, nici familia şi cu atât mai puţin statul!) nu are dreptul de a interveni acolo unde este vorba despre o alegere individuală inviolabilă – pentru că, până una-alta, copilul se naşte din corpul femeii, deci este decizia ei dacă îl păstrează sau nu.

Alexandru Budac: Dezbaterile privind avortul devin mult prea des paravane ideologice, de stânga ori de dreapta, şi-atât. Sunt elaborate veritabile arhitecturi argumentative pro şi contra, se foloseşte pretextul intereselor mamei ori ale copilului, este invocată când relevanţa ştiinţifică, când judecata lui Dumnezeu, se abuzează de noţiuni ca *liber arbitru*, *conştiinţă*, *individ*,

păcat, dar foarte frecvent rămân pe dinafară chiar persoanele confruntate direct cu o asemenea decizie. Nu cred că se pot da verdicte universal valabile și mai ales nu de către bărbați. Sunt însă pe deplin de acord cu tine când spui că problema nu trebuie să devină una de stat, în general, una publică, și că responsabilitatea unui asemenea act trebuie asumată, cu toate consecințele, de cea care îl duce la îndeplinire. Pe de altă parte, rămân sceptic în privința excluderii totale de la responsabilitate a celeilalte jumătăți. Nu se poate filosofa – eu unul mă tem s-o fac – pe marginea subiectului, decât dacă ignori situațiile nelimitate ce pot să apară de la un individ la altul, precum și contextele determinante.

Alex. Leo Șerban: Sigur, există cei care susțin și dreptul copilului-încă-nenăscut. Dar cred că lumea în care trăim are tendința de a face un transfer „semantic", să-i zicem, destul de dubios: se amalgamează noțiunea de *viață* și cea de *existență*. În ceea ce mă privește, privilegiez noțiunea de *existență*, care are un sens cultural, nu doar natural. Nu orice este „viață" (deci Natură) trebuie sacralizat neapărat (văd în acest fenomen mai degrabă un semn al spaimei de moarte, deci o valoare slabă); atunci când cronicarul de la *Osservatore romano* (jurnalul Vaticanului) a vorbit despre sacrificarea „copilului de 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile", m-am întrebat cum mai poate fi numit un copil ce are într-adevăr 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile?! (Un copil născut, vreau să spun, nu un fetus!) Mungiu are curajul de a ne arăta într-una dintre secvențele cele mai dure și mai discutabile ale

filmului său un fetus de (fix) 4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile. Stă mult cu camera pe el, ca să ne intre bine în minte şi să ni-l amintim; este, cred, singurul moment în care, deşi am sentimente ambivalente faţă de acest „voyeurism"-limită (de ce să nu arăţi, la urma urmelor?! Doar ceea ce vezi este chiar titlul filmului!), consider că, aici, Mungiu forţează şi manipulează... Căci ceea ce vedem (şi, în funcţie de sensibilitatea fiecăruia, ne emoţionează sau şochează) este o virtualitate încheiată: acea mogâldeaţă mototolită ar fi putut deveni om... Dar nu a devenit; şi, ca să duc cinismul până la capăt, o să adaug: oricât de tristă (sau chiar tragică, în unele circumstanţe) ar fi moartea unui copil, este mai puţin tristă decât moartea unui adult (aşa cum „moartea unui bătrân nu este o tragedie", ne spune Altman în splendidul său film-testament *A Prairie Home Companion*, deoarece, deşi pleacă de lângă noi, ca un fel de *nature's last call*, ne lasă o viaţă întreagă de amintiri...). Pentru că ceea ce acel copil nu va fi trăit (Existenţa) este ceea ce va fi îmbrăcat toată viaţa celorlalţi, o întreagă viaţă făcută din gesturi şi sentimente împărtăşite cu cei din jur, amintiri comune, timp colectiv. Este un „timp cultural" trăit împreună cu ceilalţi; timpul unui copil care moare nu are aceeaşi densitate afectivă.

Alexandru Budac: Numeşti teama de moarte o „valoare slabă". Eu mă întreb dacă nu cumva teama de moarte este cea care dă sens vieţii fiecăruia dintre noi. Faptul că eşti o fiinţă muritoare, conştientă că ai la dispoziţie un interval de timp atât de scurt să-ţi orânduieşti viaţa

și să te dumirești ce-i cu tine, îți cam grăbește deciziile și acțiunile. Teama de moarte este inseparabilă de ideea de Dumnezeu, de zbaterile noastre morale, de dorința de a ne descărca mințile pe hard-diskurile distopiilor memetice, de vanitățile fiecăruia dintre noi, dar și de ceea ce numim, cam pompos, „perenitatea artei".

Alex. Leo Șerban: Dar eu nu „exclud" ideea de Moarte (ar fi absurd!), ci doar teama de ea: cred că îți poți „rândui" foarte frumos viața fără să te temi de momentul scadenței. Pledez pentru un *long good-bye* zen: a pleca din această lume – eventual prin eutanasie – elegant, pregătit, cu zâmbetul pe buze (grecilor și romanilor le reușea bine chestia asta). Niciodată n-am înțeles de ce oamenii religioși se tem de moarte... Ar putea fi momentul întâlnirii cu Dumnezeu, nu?

Alexandru Budac: Ca să readuc discuția pe tărâm cinefil, am să-ți amintesc că fără frica de moarte nu l-am fi avut pe Ingmar Bergman.

Alex. Leo Șerban: Bergman era un agnostic cu temperament de mistic...

Alexandru Budac: Da, dar el a încercat, și chiar a reușit, să surprindă în majoritatea filmelor sale nenumăratele chipuri ale acestei angoase pe care a trăit-o până la paroxism. Dacă ne gândim, de pildă, la *Strigăte și șoapte*, mai ales la scena revenirii la viață a lui Agnes și la reacțiile celor două surori îngrozite, putem spune că cineastul suedez a știut ca nimeni altul să ne confrunte pe ecran cu spaima fără seamăn încercată atunci când suntem puși în fața experienței-limită a celuilalt, poate

singura pentru care nu avem nici un fel de reprezentări. Mai mult, el ascute acolo o lamă cu dublu tăiş: moartea şi resurecţia, ultima nefiind nici pe departe întâmpinată cu bucurie, aşa cum pretindem că ar fi firesc. Titus Lucretius Carus a fost un înveterat dispreţuitor al fricii de moarte, dar a intuit genial sursa ei când a observat că timpul scurs înaintea naşterii noastre – altfel spus, evenimentele de la care am fost excluşi – nu ne deranjează, în vreme ce infinitatea temporală scursă după moarte, adică tot ceea ce se va petrece după ce nu vom mai fi, ne înspăimântă teribil. Pornind de la Lucretius, am să încerc să te conving că nu există morţi mai triste şi morţi mai puţin triste. Un copil mort e o fiinţă umană care nu apucă să conştientizeze dilema de mai sus. Moartea lui implică spulberarea unui întreg câmp de posibilităţi. Nu se pot compara, e adevărat, o viaţă împlinită cu una care nici măcar nu a apucat să fie conştientă de sine, dar vieţi terminate sunt amândouă. Şi dacă tot am pomenit de „conştiinţa de sine", am să mă opresc puţin asupra ei, întrucât mi se pare că „existenţa" şi „timpul cultural" despre care vorbeşti sunt în strânsă legătură cu ea. Un eminent filosof cognitiv american, Douglas Hofstadter, renumit pentru descrierea cu totul aparte pe care o face minţii umane – el numeşte conştiinţa „buclă stranie", considerând-o o buclă semantică autoreferenţială aptă să se îmbogăţească şi să se autodetermine datorită plasticităţii interacţiunilor neuronale –, vorbeşte în ultima lui carte, *I Am a Strange Loop*, despre suferinţa cauzată de pierderea unei fiinţe

dragi și constată că, în general, cei rămași în viață suferă de pe urma pierderii personale, dar nu și din pricina a ceea ce a pierdut ființa iubită decedată. El deplânge faptul că soția lui nu a mai putut să-și vadă copiii crescând, că nu a mai putut să-și asculte muzica preferată și să împodobească pomul de Crăciun – pe scurt, invocă absența aceleiași vieți făcute din gesturi și sentimente împărtășite. În același volum, abordează, chiar la început, problema avortului și susține că un fetus nu poate fi considerat o „ființă umană cu suflet", deoarece nu are conștiință de sine. Așadar, el consideră că doar în cazul unei făpturi umane suficient de îmbogățite semantic putem începe să discutăm despre viață împărtășită. Trebuie să admit că nu există nici o contradicție aici, deoarece întreaga filosofie a lui Hofstadter se bazează pe postulatul „buclei stranii", care susține de fapt că sufletul uman este cuantificabil. Există „suflete mari" și „suflete mici", în sensul matematic al termenilor. Oricât de mult îl admir pe Hofstadter, nu pot să fiu de acord cu unitățile lui de măsură, iar definițiile exacte cu privire la „esența umană" mă sperie, de oriunde ar veni ele. Viețile sunt incomensurabile. Iar morțile la fel.

Alex. Leo Șerban: Te înțeleg. Există acest tabu ori de câte ori vine vorba despre suflet, viață și moarte... Dar cred în același timp că, oricâtă „sensibilitate" am pune pe aceste concepte, e mai revelator să le privești cu luciditate. Deci da, să le detabuizezi. Dar toate aceste discuții sunt paralele cu filmul lui Mungiu.

Alexandru Budac: Exact, *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* nu se ocupă de asemenea probleme. Când vizionezi filmul, nu izbuteşti să te gândeşti decât la ce se întâmplă pe ecran. E alert, bine jucat, visceral, crud şi tocmai de aceea memorabil.

Alex. Leo Şerban: Şi ajungem astfel la „faimosul" domn Bebe, personaj odios, după părerea celor mai mulţi. De unde vine el? Care este *background*-ul său? Vedem, într-o scenă de pe la-nceput, un domn Bebe îngrijorat de faptul că mama lui (probabil senilă) a ieşit din casă în faţa blocului, când el i-a impus clar să rămână înăuntru; este el, oare, îngrijorat de soarta ei, ca un fiu iubitor sau există „consemne" numai de ei ştiute, legate de practica lui ilegală? Nu vom afla... Lucrul de care ne dăm seama este că mama lui arată ca orice femeie bătrână de la ţară, deci domnul Bebe este un orăşean de dată recentă. Nu ştim dacă are studii superioare, probabil că nu (cineva a avansat ipoteza că ar fi „subinginer", termen care comprimă un întreg „etos" ceauşist...). După mine, el este un „pur" produs al sistemului comunist: nu există un specimen analog în România de dinainte de 1947! Mai mult, aş zice că nu există un specimen identic nici chiar în România lui Gheorghiu-Dej; şi nu doar pentru că înainte, să zicem, nu ar fi existat interdicţia avortului, ci pentru că, din motive politice, nu existau condiţiile (sordide, repet) în care o femeie să fie în pericolul de a-şi pierde viaţa ca urmare a unei întreruperi de sarcină! Există o deosebire esenţială între a nu fi de acord cu avortul (din motive

religioase; Biserica, de pildă) și a fi pasibil de pușcărie pentru că îl practici (cum se întâmpla în România lui Ceaușescu): prima este o sentință morală, iar a doua una penală. De aceea am zis că „domnul Bebe" este un „om nou"; nu în sensul ceaușist (acel „model" de „om" creat în eprubetă de „conducerea de partid și de stat" a rămas, din fericire, un proiect utopic...), ci în acela literal, ca să zic așa: domnul Bebe este un tip uman care nu a mai existat, creat în timp, în cei 40 de ani de comunism și adus la „perfecțiune" de amoralismul promiscuu al „epocii de aur"! Nu știu dacă ești de acord cu această interpretare...

Alexandru Budac: Domnul Bebe este, înainte de toate, un om rudimentar, dar, totodată, un pion eficient în promiscuitatea prin care trebuie să se miște. În această privință, mi s-a părut că toată lumea a fost la unison. Profită de oportunitățile create de către orânduirea bolnavă, e corupt, de necontrolat în reacții, deși se dovedește sinistru de cerebral când își face treaba, libidinos dincolo de limita suportabilului, temător pentru propria-i piele. Nu trebuie transformat într-un simbol, tocmai pentru că e credibil, nu un personaj de carton. Poftele, reacțiile, spaimele, furia lui nu sunt doar ale unui „om nou", ci ale unui bărbat pur și simplu imoral. Mi-l pot foarte bine imagina acționând și în România de azi, cu o altă „specializare", desigur. Însă Bebe ne aduce aminte prea tare de spaimele specifice vieții în regimul comunist, ca să-l scoatem complet din contextul istoric. El a știut, ca o făptură adaptabilă ce e, cum să

găsească toate mijloacele necesare supraviețuirii în sistem, fentându-l în același timp. Bebe nu este cu adevărat înspăimântător când își pierde cumpătul sau pentru că are un cuțit ascuns în geantă, ci tocmai atunci când vorbește mai calm: „Deci uitați cum facem. Cât intru la baie vă gândiți, și când ies îmi spuneți ce-ați hotărât...". Gesturile mecanice prin care explorează trupul Găbiței și instrucțiunile spuse ca din manual, menite a declanșa procesul de eliminare a fetusului, sunt mai răscolitoare decât palma dată Otiliei. Dacă sistemele totalitare produc ele însele astfel de tipuri umane sau asigură doar condițiile pentru ca anumite tare să se activeze și să se dezvolte, e greu de spus. Probabil că au loc ambele fenomene, și de aceea ne este atât de greu astăzi să distingem cât anume a fost viciat și cât a fost vicios de la bun început. Da, domnul Bebe este o odraslă a „epocii de aur". Și încă una care ne va mai bântui o vreme de acum încolo.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Teatrul, filmul şi povestea cu realismul (dialog cu Liviu Ornea)

Alex. Leo Şerban: Dragă Liviu, ştiu că „pe vremuri" (şi ce vremuri!) erai un cinefil asiduu: ne-am întâlnit de câteva ori, dacă nu mă-nşel, la vestitele cozi de la Cinematecă, unde te aşezai lunea la prima oră în zori şi ajungeai tremurând în faţa casierei după câteva ore – tremurând pentru că nu ştiai niciodată cu siguranţă dacă mai prinzi bilete la filmele pe care le voiai (subliniate sau încercuite frumos în program), aşa că trebuia să ai pregătit un „plan B"... Te-aş întreba mai întâi care îţi erau reperele cinematografice acum 20, 25 de ani – şi, evident, dacă mai sunt tot alea.

Liviu Ornea: Ei, eram un simplu amator, vedeam filme fără sistemă. Mi-e aproape ruşine s-o spun, dar, una peste alta, am văzut mai multe filme la televizor decât la cinema. Pe atunci mergeam, e drept, la Cinematecă (acum, „după", aproape nu mai calc pe acolo – şi pentru că nu-mi place să mixez filmul cu muzica

barului din hol, şi pentru că a dispărut traducătoarea aceea care interpreta tot ce traducea). Nu mergeam – şi nu merg nici acum – la filme de tip Hollywood – pentru ele există televizorul. Vedeam ruşi, vedeam Fellini, Antonioni (ţii minte coada la *Zabriskie point*? În anul în care am predat în New Mexico am vrut să ajung acolo, dar, cum nu conduc...), vedeam Wajda, Zanussi, Hitchcock, Forman, Bergman, cât „se dădea". Îmi plăceau şi îmi plac în continuare westernurile. Vedeam şi filme româneşti, unele mă amuzau grozav, nu eram încrâncenat nici atunci. Nu mi-am schimbat reperele, doar am mai lărgit paleta. Îmi plac în continuare filmele „lente", mă uit cu aceeaşi plăcere la, să zicem, *Siberiada*, nu înţeleg nimic din teoriile acestea (cred că şi la Gorzo le-am citit) despre nerăbdarea privitorului de azi. Eu la videoclipuri nu pot să mă uit, tocmai pentru că mă oboseşte defilarea prea rapidă de cadre. Revenind la filmele româneşti, dacă aş fi participat la numărul *Dilemei* despre filmul „dinainte", aş fi numit, printre vârfuri, *Suta de lei* şi *Meandre* ale lui Săucan, *Reconstituirea* lui Pintilie, poate şi *Duminică la ora şase*, *Proba de microfon*, *Secvenţe* (l-am revăzut de curând – la televizor, firește). Prin grija canalului B1, am revăzut multe filme din perioada aceea. În privinţa unora, acum nu mai înţeleg de ce au făcut furori. Aşa mi s-a întâmplat cu *Pas în doi*: cu ochii (poate şi cu mintea) de azi mi s-a părut o făcătură sinistră, cu toţi muncitorii aceia care păreau şcoliţi la Păltiniş – în ciuda atâtor minunaţi şi, vai!, ce tineri actori.

Alex. Leo Șerban: Ai văzut majoritatea filmelor „noului val" – în orice caz, cele premiate. N-o să te întreb doar dacă îți plac și de ce; aș vrea să știu și cum ți se par în comparație cu spectacolele de teatru la care știu că te duci astăzi cu mult mai multă asiduitate decât la filme. Din câte am aflat (iar dacă mă înșel, te rog să mă corectezi), spectacolele cele mai interesante au fost făcute totuși după textele unor autori străini, dar există și piese contemporane românești care au fost jucate (în special în regim *underground*). În film, evident, nu există această distincție – nici un regizor român actual nu-și propune să ecranizeze vreun text (roman sau nuvelă) al vreunui autor străin; iar filmele „de autor" sunt în general făcute după scenarii scrise de regizorul însuși – eventual, în colaborare cu încă un scenarist sau doi... Rezultă că filmul (românesc) este „mai de autor" și... mai românesc decât un spectacol de teatru!

Liviu Ornea: Dragă Alex., îți mulțumesc pentru întrebarea asta. De mult așteptam să mi-o adreseze cineva (dacă nu o făceai tu, te rugam eu s-o faci). Ceea ce se vede fără nici o dificultate e că filmul a reușit într-un timp destul de scurt să vorbească foarte credibil despre lumea de azi. E cu siguranță meritul scenariștilor și al regizorilor, actorii erau la fel de buni și înainte, doar că vorbele pe care trebuiau să le spună n-ar fi sunat bine nici în gura lui Gene Hackman. Sigur, nu e doar meritul scenariului: *Moartea domnului Lăzărescu* ține, *Niki Ardelean* mi se pare fals – de ce, asta știi tu mai bine cu siguranță. Filmele noi au învățat să spună povești la modul cel

mai direct şi firesc. Pe de altă parte, am impresia că filmele de azi, din „noul val", au găsit şi cheia reconstituirii perioadei comuniste. E o diferenţă uriaşă între filmele lui Mungiu, Porumboiu sau Radu Muntean şi mai vechile încercări ale lui Mărgineanu, de exemplu, sau Daneliuc (cel de acum), chiar Pintilie – nici unul nu a reuşit să scape de clişeu. Excepţia neplăcută a fost filmul lui Mitulescu, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, tocmai datorită impresiei de fals pe care mi-a lăsat-o – de altfel, când l-am văzut, m-am amuzat, am râs. N-aş vrea să-l sar nici pe Nae Caranfil, care nu cred că poate fi inclus în noul val, dar ale cărui filme sunt, în alt registru, la fel de credibile. Cât despre teatru, situaţia e foarte diferită. Eu nu mă dau în vânt după teatrul contemporan (cel care se scrie acum, nu despre Beckett vorbesc), în nici un caz nu-l caut. Dar, e adevărat, textele şi spectacolele care m-au interesat mai mult au autori străini. Majoritatea textelor româneşti contemporane mizează pe un limbaj frust, „ca pe stradă", care ţine foarte bine în film, dar cred că nu merge pe scenă, pentru că trage actorul spre acel „mic realism" care nu are nimic de-a face cu teatrul adevărat. Mai precis, ca să meargă pe scenă acel limbaj, el trebuie să spună în subtext mult mai mult decât pare, or, în general, la noi, limbajul acesta nu ascunde nimic, este şi atât. În plus, dacă un film poate trăi din „mai nimic", pentru că există imaginea care vorbeşte, montajul, încadrarea, un text de teatru minimalist trebuie să fie foarte bine scris ca să reziste; şi încă nu am văzut aşa ceva. E adevărat

că și în teatru imaginea, lumina pot suplini textul; dar o poate face un Bob Wilson, nu e chiar la îndemâna oricui. Altfel, au apărut autori care scriu bine (Mihai Ignat, Mimi Brănescu, Lia Bugnar, Maria Manolescu și alții încă), dar nu mi se pare că au miză și că ce scriu ei va rezista. Poate nici nu-și propun așa ceva. Am tot scris despre asta în *Observator cultural*, n-aș vrea să mă repet.

Alex. Leo Șerban: Apropo de asta. Tu ești un spectator avizat și privilegiat – avizat pentru că ai văzut mult teatru la viața ta și deci poți să discerni valoarea de non-valoare și privilegiat pentru că ai și unde să scrii despre ceea ce vezi... Dar tu vii, ca și prietenul nostru Adrian Mihalache, dinspre zona Politehnicii, așa că nu pot să nu te întreb: cum ești perceput de către ceilalți critici – drept „unul de-al lor" sau doar cronicar, eventual „amator"? Cum te vezi tu? Și cum ți se par aceste categorisiri: mai sunt – sau ar trebui să mai fie – ele pertinente în zilele noastre, când există o inflație de bloguri în care oricine își dă cu părerea despre orice? Într-un cuvânt: mai rezistă ierarhiile (făcute, după cum se știe, de critici) astăzi, când gustul „democratic" pare să niveleze totul sub tăvălugul „opiniilor libere" și „orizontale"? (Nu mă pot abține să te întreb dacă nu ai și tu un blog...)

Liviu Ornea: Mai întâi, o precizare: eu nu vin dinspre zona Politehnicii; sunt matematician, disciplină care se studiază la Universitate – acolo am studiat, acolo predau. Înțeleg că pentru un literat distincția poate să nu existe,

dar, crede-mă, e mare. Trecând la întrebarea ta, nu știu cum mă percep criticii de teatru profesioniști, dacă vrei un răspuns pertinent, ar trebui să le adresezi lor întrebarea – deși nu m-ar amuza să devin subiect de anchetă. Una peste alta (aici e lauda de mine), constat că sunt reviste de ramură sau culturale – adică reviste care au în redacție critici profesioniști – care-mi găzduiesc cronicile și că primesc invitații la premiere. Așa cum am mai spus, cei despre care scriu de bine îmi spun că înțeleg adânc lucrurile, că vocea mea e necesară în concertul criticilor, că aduc un dram de raționalitate etc. Cei despre care scriu cu rezerve mă consideră un matematician care nu pricepe o iotă din ce vede pe scenă, unii îmi răspund acid prin reviste, alții nu mă mai invită la premierele lor... Sincer să fiu, nu mă consider încă profesionist, ci doar avizat, cum spui. Dar mă bucur că mi se acceptă cronicile la reviste profesioniste – asta mi se trage de la formația matematică: noi, ca să publicăm un articol, îl trimitem la o revistă, editorul îl trimite la unul sau doi referenți – și la trei, dacă e cazul –, apoi primim rapoartele în urma cărora articolul e respins sau acceptat (eventual, cu modificări cerute de referenți); tot procesul poate dura și câțiva ani. Înțelegi așadar de ce nu îmi inspiră mare încredere blogurile. Sunt rare cazurile când pe bloguri găsesc și altceva decât grafomanie narcisistă și pseudocronici impresioniste. Eu simt nevoia avizului unui om de meserie, cu o cultură solidă în domeniu și nu numai. Am oroare de relativismul generat

propovăduit ca un fel de corolar de neocolit al postmodernismului. Altfel, păreri avem cu toţii. Citesc cronici de teatru sau literare apărute în reviste cunoscute, pentru că am încredere că acolo nu intră oricine şi orice (mă rog, e vorba despre cazul generic, singularităţi sunt cu duiumul).

Alex. Leo Şerban: Revenind la deosebirile dintre filmul şi teatrul românesc, acel „mic realism" – care sună adevărat în filme şi fals în teatru – nu este oare doar o capcană în care ne complacem? Cunoaştem motivele pentru care este aşa (faptul că înainte de '89 operá cenzura – şi în film, şi în teatru –, că nimic nu era 100% adevărat, că e nevoie de poveşti simple cu oameni obişnuiţi etc. etc.), dar, cel puţin în film, există deja voci care susţin că, gata, deja ajunge, ne-am „săturat de minimalism", de „felii de viaţă", „vrem şi altceva"... Ceea ce s-a obţinut (un instrument valoros de captare a realului şi de sondare, *non-judgemental*, cum zic americanii, a realităţii) este acum – prea devreme, zic eu! – pus sub semnul întrebării. De ce crezi că se întâmplă aşa? (În cinema, pot să-ţi spun, una dintre explicaţii e aceasta: nu mai există şi „altceva" – o alternativă la „valul minimalist" –, iar spectatorul obişnuit vrea să vadă şi filme evazioniste, să le zicem aşa – comedie, divertisment!) Crezi că spectatorul de teatru vrea acelaşi lucru ca şi cel de film? Iar dacă nu, asistăm cumva la o „diviziune a muncii" în cultură: realismul în film, non-realismul în teatru?

Liviu Ornea: În primul rând, cred că operezi cu o categorie prea fluidă. Cum definești „spectatorul de film/teatru"? Nici nu cred că e util să căutăm elementul comun, fatalmente nivelator, ca să ajungem la profilul spectatorului mediu. Există spectatorul de teatru care, la sfârșit de săptămână, se îmbracă frumos și „iese" la teatru fără să citească înainte cronici, poate cu excepția celor din *7 seri* sau *B-24-Fun*, uneori și fără să știe la ce merge, ghidat de cele mai multe ori după numele unor actori, spectator care, de obicei, vrea să se simtă bine. Aș zice că e spectatorul tipic de la Nottara. Lui nu-i dai spectacole de Afrim. Nu e peiorativ ce spun: acest tip de spectator e foarte necesar, teatrul nu poate subzista numai cu pasionați burdușiți de filosofie și teorie, cum nici Filarmonica n-ar rezista fără publicul mediu, efectiv îndrăgostit de muzică, dar care se extaziază cam la orice (de pildă, la Misha Katz). Există și spectatorul avizat de teatru, care vrea spectacole de autor, care urmărește evoluția unui regizor etc. Bănuiesc că și publicul de film se poate subîmpărți în asemenea grupuri. În ceea ce mă privește, mi se par stupide categorisirile pe genuri: comedie romantică, thriller – lipsesc „comedie de sâmbătă seara", „siropel de duminică", „film cu bătăi". *La dolce vita* ce e? Dramă intelectuală? În privința filmului românesc minimalist, cred că se întâmplă exact același lucru ca în toate domeniile sociale: se uită foarte repede de unde s-a plecat. Lumea a uitat cum erau majoritatea filmelor dinainte și nu e conștientă de uriașa schimbare produsă. Pare deja firesc să vezi filme românești

normale, cu poveste credibilă, cu actori care joacă natural. Și, cum cei mai mulți se dau în vânt după prostioare americane de care e plin ProTV-ul, vor ceva asemănător și de la cinematografia românească – să nu ne amăgim, Sergiu Nicolaescu a plăcut și place încă foarte multora. Sunt convins că nu vor avea mult de așteptat. Cât despre diviziunea muncii, cum o numești, s-ar putea să existe, dar nu pentru mine. Filmele cu adevărat realiste nu mă interesează. Vreau să spun că nu le pot privi ca pe produse artistice, ci doar, eventual, ca pe niște documente (nu documentare) – și încă prefer cărțile care sunt, cred, mai puțin manipulatoare. Altfel, ce e realist, în accepțiunea pe care bănuiesc că ai dat-o cuvântului, în filmele lui Antonioni? Iarba vopsită din *Deșertul roșu*? Cam la fel mă gândesc și la teatru. Nu mă interesează teatrul angajat, care „atacă probleme contemporane", nu mă interesează teatrul care-mi pune în față „felii de viață" decât în măsura în care îmi mai spune ceva, în măsura în care reușește să depășească ceea ce-mi arată și să-mi deschidă o altă lume. Dacă vrei un truism, ca să fie totul clar, „reale" pentru mine sunt tocmai acele spectacole de teatru sau filme care nu sunt realiste.

Alex. Leo Șerban: Hmm... Pare-mi-se că am deschis Cutia Pandorei și că, de fapt, discuția abia începe. Ca să mă-ntorc la categorisiri și la „ce e *La dolce vita*?", răspunsul cel mai adevărat este: „un film de Fellini". (Știi poate anecdota aceea, spusă chiar de marele Federico, cum că taică-su voia să-l facă doctor, maică-sa preot,

iar el a sfârşit prin a deveni un adjectiv: *fellinian*?...) Altfel, sigur, categoriile astea ad-hoc în care sunt puse filme celebre sună infinit de comic; îmi pare rău că nu am colecţionat unele dintre ele, de prin cotidiane sau ghiduri TV: erau de un haz enorm! Şi nu pentru că recurgeau la categorisirile deja ştiute (*Vertigo* e thriller etc.), ci pentru că adoptau formule „inedite", încercând să prezinte filme care se sustrag îndeobşte formulelor; cum ar suna oare „*Călăuza – road-movie*", „*Persona* – thriller psihologic" sau „*Cetăţeanul Kane* – dramă biografică"?! Povestea cu realismul este însă serioasă. (Între paranteze fie spus, Antonioni este realist: poţi reconstitui fără probleme Italia [sau Anglia!] anilor '60 cu filmele sale din aceeaşi perioadă, în schimb nu prea poţi face asta cu Fellini – Italia din filmele lui este a lui Fellini...) Pentru mine, realismul nu exclude „deschiderea", nu se închide în mica felie de viaţă, ci, dimpotrivă, trimite la ceva ce este dincolo de toate acele detalii verificabile în care excela Balzac, rezonând fericit cu un timp care nu mai seamănă cu timpul pe care-l trăim noi astăzi – altfel de ce am mai citi Tolstoi, Flaubert, Cehov?... Altfel spus, dacă realismul ar fi doar un cod de bare (produs cu dată de expirare dincolo de care nu este recomandabil consumul), nu văd de ce ne-am întoarce la el periodic ca formulă artistică viabilă în orice moment. (Nabokov are un curs briliant despre *Madame Bovary*, în care explică şi exemplifică acribia fenomenală a lui Flaubert într-o descriere de natură, mergând până la caracteristicile plantelor! Sugestia lui Nabokov: tocmai

„realismul detaliilor" face dintr-o pagină de Flaubert o operă de artă, capabilă deci să rezoneze cu un orizont de așteptare diferit, eventual chiar cu unul idiosincratic la „realism"...) Este ceea ce se întâmplă, cred, în (neo)realismul românesc, pentru că, inutil să mai spun, noi n-am avut în Cinema nici măcar un realism pur și dur, darmite neorealism.

Liviu Ornea: Ai dreptate, poate e bine să nuanțez și să detaliez un pic. De altfel, întrebarea ta își conține explicit răspunsul. Pentru mine, Cehov înseamnă realism pentru că, reduse la esență, situațiile de la care pleacă textele lui sunt aceleași și astăzi. Trăim și noi astăzi teama de bătrânețe, de moarte, jinduirea după un „altceva" sau „altundeva", dragostea nefericită; ne doare stupizenia, neînțelegerea celor din jurul nostru. Nu am cum să fac o listă de teme, dar cam asta mă interesează la teatru și la film deopotrivă. Mi se pare bun un text/film/spectacol care, chiar plecând de la un fapt real (și unele chiar se laudă cu asta), să zicem de la un viol, ajunge într-un fel sau altul să-mi vorbească și despre asemenea teme adânci, singurele importante pentru mine. Dacă nu, dacă îmi prezintă doar faptul nud, spectacolul sau filmul respectiv rămâne, după cum spuneam, un document bun de prezentat elevilor în școli ca să urmeze o dezbatere, poate prilejui chiar interpretări memorabile unor actori, dar pe mine nu mă interesează, nu-l pot considera un produs artistic. Și nu-mi vorbi aici despre *Cu sânge rece*, pentru că impresia de document nud e obținută acolo cu mare artă literară. Cum, la fel, în

filmele minimaliste românești la care te referi, izbânda cea mare e tocmai strigătul oripilat al beoțienilor cărora li se pare că regizorul n-a făcut nimic, a luat de pe stradă și-a filmat: „Ce, asta-i artă?" Uite, ca să-ți dau un ultim exemplu, mă gândesc la *Lampa cu căciulă*, filmul lui Radu Jude: o situație banală, nu se întâmplă nimic spectaculos, dar cât de caldă și de umană e povestea aceea spusă aparent atât de simplu. Acum, în ce măsură trebuie teatrul sau filmul să fie artă sau altceva e o cu totul altă discuție.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Despre un „moment inaugural" (dialog cu Anca Oroveanu)

Alex. Leo Şerban: Dragă Anca, ştiu că ai vorbit, la Festivalul Filmului European din luna mai a acestui an, înaintea proiecţiei unui film pe care îl considerăm şi tu, şi eu unul foarte reuşit: *Podul de flori*, documentarul „moldovenesc" al lui Thomas Ciulei. Ai putea să reiei aici ideile tale de atunci? Mai ales că eu nu eram de faţă – şi, presupun, nici mulţi dintre cititorii revistei...

Anca Oroveanu: Dragă Leo, încerc. M-a interesat (şi mă interesează), printre altele, „statutul" acestui film ca film documentar: „genul" cinematografic în care ar putea fi inclus. (Tu pui între ghilimele „moldovenesc", eu înclin să pun între ghilimele „documentar".) Cred că unul dintre aspectele originale ale filmelor lui Thomas Ciulei (las din acest punct de vedere de-o parte *Nebunia capetelor*) este această aşezare *à cheval* pe mai multe tipuri de demers; ceea ce nu are ca rezultat un obiect eterogen, neînchegat, mă grăbesc să spun. *Podul de flori*, în particular, nu e un documentar în sensul propriu al termenului, nu e „reportaj", nici „docu-dramă", nici

investigaţie antropologică (sau etnologică) prin film, nici *Big Brother*, deşi are câte ceva din toate acestea. Ai putea să spui că această problemă a „definirii genului" este una academică; dar eu cred că e o problemă practică şi că setul multiplu de decizii pe care le antrenează concură în mod important la tonul particular al filmelor lui T.C. şi al acestui film în speţă. E una dintre evidenţele inconturnabile ale filmului că protagoniştii lui sunt puşi în situaţia de a-şi juca propriile roluri; că filmul e compus din textura vieţii lor, dar această viaţă, văzută de foarte aproape, nu e filmată fără ştirea lor, ci ei sunt puşi să trăiască – pentru o vreme, intermitent (căci există aspecte ale acestei vieţi care ne rămân necunoscute) – sub supravegherea camerei de filmat. O anumită tensiune aparte rezultă pentru privitor din această situaţie în înalt grad ambivalentă, în măsura în care el devine conştient de ea; şi cred că el e făcut, îndemnat să devină conştient de ea prin alternanţa unor scene de o naturaleţe calculată, aranjată şi a unor scene sau episoade care nu fac (sau, mai bine zis, nu pretind) decât să înregistreze ceva dat. A face un film de acest tip presupune, procedural, o imersiune de o relativ lungă durată a „regizorului" în ambianţa în care trăiesc subiecţii lui, ceea ce apropie întru câtva demersul lui Thomas Ciulei de cel al antropologului: a petrece un interval de timp îndeajuns de lung, a te familiariza cu viaţa şi obiceiurile subiecţilor e una dintre condiţiile obligatorii ale unei cercetări antropologice credibile. Avem toate motivele să credem că Thomas Ciulei s-a

supus unei asemenea imersiuni și că a extras din ea, într-un fel de colaborare cu subiecții săi (ale cărei detalii nu mi le pot decât imagina), ceea ce i s-a părut special de grăitor într-un fel sau altul pentru traiul lor. Spun „într-un fel sau altul" lăsând, după cum vezi, să plutească asupra acestor alegeri un anumit vag, pentru că nu e nimic spectaculos, direct dramatic în acest film. Există momente mai dinamice, mai emoționante, dar nu drame nemijlocit vizibile. M-a interesat, de asemenea, felul în care se construiește spațiul în acest film, căci nu încape îndoială pentru mine că e vorba despre o construcție deliberată. Nu e un spațiu claustrofobic, dar e, în mare parte din film, un spațiu destul de precis și îngust circumscris: interiorul casei, curtea, hambarul. Din acest spațiu se iese ocazional ceva mai departe, realmente sau aluziv: realmente, prin mersul la fântână, plecarea fetelor la școală, a băiatului la poștă (una dintre rarele ocazii în care această gospodărie, împreună cu membrii ei, este integrată într-o viață comunitară mai amplă), mersul la cimitir, pe ogor, plimbarea în care se trage cu arcul. Sunt doar două-trei cadre mai generale, care ne lasă să înțelegem că lumea nu se reduce la această casă, această curte și împrejurimile lor imediate. Aluziv – întâi de toate, aș zice –, prin convorbirea telefonică cu mama și prin pachetul primit de la ea: construcția dramatică a filmului se bizuie în mare măsură pe această prezență/absență; de asemenea, prin discuțiile recurente despre școală, care ocupă un loc atât de important în viața familiei. E cumva sugestiv, de pildă, că televizorul – a

cărui prezenţă fizică e foarte vizibilă – nu e niciodată arătat în funcţiune şi nu conectează viaţa acestei familii la un context mai amplu, oricare ar putea fi el. O deliberare comparabilă e în joc în construcţia timpului. Suntem făcuţi părtaşi la viaţa acestor oameni într-un interval de timp definit, şi lucrul acesta ne este mereu semnalat, prin ocupaţiile lor – explicit legate de anumite momente ale anului – şi, firesc, prin starea naturii. Implicaţia ar putea fi că această curgere a timpului şi ordonarea vieţii în funcţie de ea e cumva reperul supraordonat; dinamica filmului e în mare măsură decisă de el, mai degrabă decât de factori dramatici interni, de ceva de genul unei „intrigi". Asta lasă lucrurile deschise; nu există sfârşit veritabil în acest film. Nu e un film dătător de speranţe, dar nici definitiv descurajant.

Alex. Leo Şerban: S-a vorbit (şi se mai vorbeşte încă destul de mult) despre neorealismul noului cinema românesc, pe care unii îl mai numesc minimalism, iar alţii (de bună seamă, mai puţin binevoitori) mizerabilism. Din acest punct de vedere, cinemaul lui Thomas Ciulei face figură de antemergător aproape: *Graţian* – documentarul său din 1995, care, din nou, ne-a entuziasmat pe amândoi – era şi minimalist, şi mizerabilist! Iar dacă sărim peste *Nebunia capetelor* – documentarul cu şi despre Lena Constante din 1997 – şi ajungem la filmul imediat anterior *Podului de flori* (adică la *Asta e* din 2001, filmat în Deltă), atunci putem spune că Thomas chiar a căutat „mizerabilismul" în mai toate filmele sale. N-o să ne dăm acuma cu presupusul de ce va fi făcut asta („asta

e!", vorba filmului) și cu siguranță că această căutare a unui „pitoresc" de frontieră are cauzele și explicațiile sale în imaginarul artistului Thomas Ciulei... Altceva mă interesează: de ce crezi că „noul val" a simțit nevoia să investigheze teritoriul acesta neorealist; de unde această radicalitate (formal vorbind) și, nu mai puțin, de unde acest gust foarte pronunțat pentru „felia de viață" crudă, dură, uneori brutală? Ai putea să găsești o analogie cu ce s-a întâmplat în pictură, eventual – mă gândesc (atâta cât mă pricep, adică nu foarte bine...) la „sălbaticii" din arta rusă a ultimilor 15 ani? Există cumva o explicație „istorică", e vorba despre patternuri ce revin?

Anca Oroveanu: O scurtă vorbă mai întâi despre „mizerabilismul" din filmele lui Thomas Ciulei: nu cred că m-aș simți în mod presant îndemnată să utilizez acest cuvânt. Poate că el e potrivit pentru *Asta e*, dar mi se pare inadecvat pentru *Grațian*, de exemplu. Dimensiunea „mizerabilă" există, dar este ea atât de decisivă? Există acolo și o umbră de mister, chiar de poezie, aș spune. Un „basm" real. Cred că Grațian e captivant tocmai prin această coexistență între un trai la limita (sau sub limita) indigenței și caracterul lui fantasmagoric; dar e o „fantasmagorie" obținută „cu materialul clientului" (la fel cum, în alt sens, se obține cu materialul clientului textura *Podului cu flori*, ca și cea din *Asta e*), nu din condeiul regizorului. Nici *Podul de flori* nu mi se pare mizerabilist; îl scutește de asta demnitatea personajelor, mai ales a protagonistului, Costică Arhir. Poate, așa

cum spui, *mizerabilism* e un epitet aplicat de comentatorii mai puţin binevoitori. Dar în ce sens sunt oare aceste filme „minimaliste"? E în ele o risipă (un exces) de materie.

Alex. Leo Şerban: Minimalismul se referă mai ales la modul cum sunt realizate aceste filme: cu bani puţini şi deci cu puţine mijloace cinematografice. Povestea („risipa de materie", cum spui) suplineşte această precaritate materială...

Anca Oroveanu: Îmi vine în minte o vorbă a lui Sigfried Krakauer: „Filmul pune în joc întreaga lume materială; [...] el pune pentru prima oară în mişcare ceea ce există. El nu ţinteşte în sus, către intenţie, ci împinge în adânc, pentru a aduna şi purta chiar şi gunoaiele. Filmul e interesat de deşeuri, de ceea ce e pur şi simplu acolo, în interiorul şi în afara fiinţei umane". Mai degrabă decât să caut similitudini cu pictura etc., m-aş gândi în această direcţie. E ca şi cum ne-am afla, în fine, într-un moment inaugural, de descoperire a posibilităţilor inerente filmului, în care această capacitate a lui de a comunica ceva despre viaţă în literalitatea ei apare noii generaţii de regizori ca fiind în acelaşi timp fascinantă şi aptă să producă un obiect credibil. Dar, evident, filmul poate fi multe alte lucruri; în raport cu aceste multe alte lucruri, sprijinul pe aspectul „mizerabilist" poate apărea ca o cârjă, de care la un moment dat unii dintre aceşti regizori vor deveni capabili să se dispenseze. Asta nu se întrevede încă, cel puţin pentru mine.

Alex. Leo Șerban: Aici o să te contrazic, pentru că am văzut deja două lungmetraje (unul este *Boogie* al lui Radu Muntean, celălalt, al lui Răzvan Rădulescu, fiind abia terminat) care nu (mai) au chiar nimic „mizerabilist" – ba chiar, aș zice, dimpotrivă! Nu cred că este vorba neapărat despre o tendință polemică, aș zice că este mai degrabă o evoluție firească și necesară. Dar simt nevoia tocmai acum să apăr acest așa-zis „mizerabilism"... Am spus odată, ca un fel de butadă, că „mizerabilismul" este atunci când ceea ce vezi pe ecran este aidoma realității pe care o vezi în jur. Apoi, am observat că – la noi, dar și în afară, printre românii din diaspora – critica „mizerabilismului" este aproape un *passage obligé*: parcă, „infierându-l", dovedești că ești bun român, că te situezi *ipso facto* de partea „bună" în această polemică devenită inevitabilă... Ai perfectă dreptate să susții că și în *Grațian*, și (mai ales) în *Podul de flori* partea „mizerabilistă" este accesorie, reducându-se pur și simplu la cadrul de viață al personajelor (reale, în ambele cazuri); la *setting*. Și ai iarăși mare dreptate să vezi în recursul la acest „ceva" pe care unii l-au numit „mizerabilism" un „moment inaugural", care vine („în fine", spui tu, creând, iată, un oximoron!) după ce filmul românesc va fi regăsit o „auroralitate" pe care a avut-o mult prea devreme, pierzând-o la fel de repede... E ca și cum s-ar fi curățat de zgură (zgura „terenului" în perimetrul căruia îi era permis să se joace), descoperind un noroi care, până la urmă, este mult mai aproape de viață. Știi însă care e paradoxul: cu cât aceste filme

sunt mai „rupte din viaţă", cu atât publicul se înghesuie mai puţin să le vadă! (La noi, pentru că afară ele „rup"...) Aşa că revin cu întrebarea, formulând-o altfel: ţi se pare că ceea ce „merge" pe piaţa artelor vizuale, unde publicul este mai sofisticat poate, se împiedică, în cinema, de reflexele unui consumator care, chiar avizat fiind, nu reuşeşte să vadă rafinamentul acestui tip de cinematograf? Mă gândesc că există la noi o sumedenie de cinefili „cu ştate vechi" care strâmbă din nas la filmele „noului val", găsindu-le – în cel mai bun caz – nişte „simple documentare"... (Cu implicaţia peiorativă că, într-un documentar, nu ai altceva de făcut decât să pui camera de filmat în faţa „realului" şi să-i dai drumul! Aşa gândesc mulţi.)

Anca Oroveanu: Sper că e clar că nu subînţeleg ceva negativ cu privire la filmele româneşti recente; dimpotrivă. Nu sunt, cu alte cuvinte, dintre cei pentru care critica „mizerabilismului" e un *passage obligé*; nici nu mă interesează să fiu de partea „bună", oricare ar fi ea. Când îl invocam mai sus pe Krakauer, voiam să spun că aceşti cineaşti lucrează cu o trăsătură (o posibilitate, o resursă) inerentă cinematografului şi esenţială pentru el. În acest sens, chiar dacă persist în a spune că filme ca *Graţian* şi *Podul de flori* nu sunt „mizerabiliste", nici n-aş face (ca să-ţi răspund) din această dimensiune una pur accesorie. Cred că recursul la ea e un instrument indispensabil şi puternic în construcţia acestor filme; poate că putem conveni în a spune că el e un instrument, nu scopul ultim. Iar când vorbeam despre un moment auroral

care survine în final, mă gândeam la două lucruri: întâi, la faptul că mi se pare (dar poate greșesc) că nu a existat până acum cu adevărat în cinematografia românească un astfel de moment; în al doilea rând, la faptul că trebuia să scăpăm cumva de o retorică în mare măsură găunoasă, practicată (cu rare, dar notabile excepții) de filmul românesc pre-'89, evitând, pe de altă parte, riscul de a pastișa alte modele. Pentru că pomeneam de excepții și pentru că ele pot fi invocate cu tot atâta îndreptățire ca filmele lui Thomas Ciulei ca antecedente, aș aminti printre ele *Duminică la ora 6* și *Reconstituirea* lui Pintilie (mai ales *Reconstituirea*, care rămâne, după mine, unul dintre cele mai bune filme ale lui, dacă nu chiar cel mai bun); unele filme timpurii ale lui Daneliuc (exclud de aici *Glissando*). Sunt sigură că ai avea de adăugat exemple în această micuță listă. Nu știu în ce măsură aceste antecedente sunt activ prezente în cultura cinematografică a cineaștilor mai tineri, dar ar fi păcat să le uităm sau să le lăsăm să fie acoperite de zgura de care pomenești.

Alex. Leo Șerban: Mulți dintre ei – Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu, Radu Muntean, Alexandru Solomon... – le-au numit printre preferințele lor într-un număr pe care l-am făcut la *Dilema Veche*, intitulat „Vechiul nostru cinema"; titlurile care au revenit insistent au fost *Reconstituirea* al lui Lucian Pintilie, *Secvențe* al lui Alexandru Tatos și *Morometii* al lui Stere Gulea... Iar în topul celor mai bune 10 filme românești, votat recent de 40 de critici și jurnaliști de film (o inițiativă a Asociației

Criticilor de Film din UCIN), *Reconstituirea* a ieşit pe locul 1, în timp ce *Probă de microfon* şi *Croaziera* (ambele ale lui Daneliuc) au ieşit pe ultima poziţie, Daneliuc fiind singurul cineast român cu două titluri în top. Ceea ce nu l-a împiedicat să se disocieze de această bună iniţiativă, să-i facă „nepricepuţi" pe cei care l-au votat şi să ameninţe cu procesul în cazul în care filmele lui ar fi fost proiectate!...)

Anca Oroveanu: Văd în opţiunea acestor cineaşti şi o formă de responsabilitate; nu-i cunosc personal, dar filmele lor par să sugereze că ei cred sau simt că alte tipuri de opţiune ar putea fi (sau părea) frivole în acest moment şi în acest loc şi că e important să vorbeşti credibil despre lucruri care au o anumită relevanţă umană, care spun ceva despre urmele trecutului recent şi despre ce devine societatea românească în zilele noastre. E util să nu uităm totuşi că unele dintre ele fac acest lucru şi cu un anume umor; ori umorul e o armă antimizerabilistă importantă. Ca să revin, e un tip de opţiune pe care o înţeleg şi ca pe o formă de disciplină (cum şi *Iacob* al lui Daneliuc era o formă de disciplină, venind după *Glissando*). Poate că în acest fel am putea da socoteală de una dintre faţetele „minimalismului"; l-am putea vedea, de asemenea, în refuzul succesului facil de public şi deci a întregii panoplii de mijloace (care nu au, în ele însele, nimic reprobabil) prin care el se poate obţine. Filmele de acest gen împărtăşesc poate cu alte arte (graniţele dintre ele fiind uneori destul de fluide) o înclinaţie, manifestă în anii din urmă, către

probleme, teme și metode ce reflectă o oarecare implicare socială sau civică. N-aș merge, pentru moment, mai departe în comparația cu alte domenii ale artei; în pofida fluidității granițelor, cred totuși că deosebirile în termeni de resurse, de mijloace, de limbaj sunt prea importante pentru a permite altceva decât detectarea unor similitudini superficiale (și nu sunt un fan necondiționat al ideii patternurilor ce revin, deși nu exclud că există patternuri și că ele revin). Aș adăuga la aceste deosebiri pe aceea că filmul are, față de alte arte vizuale, dezavantajul (dacă se poate spune așa) de a fi considerat o artă „populară", o formă de *entertainment*, de a fi evaluat în funcție de succesul de public. Contextul în care el e receptat nu e cel – mai mult sau mai puțin rarefiat – al sălii de expoziție, nici măcar al cinematografelor *d'art et essai*, dacă ele mai există, ci (mai nou și la noi) acela al mallurilor. Nu e de mirare (chiar dacă e profund regretabil) că el este expus atât de des riscurilor unei receptări „naive" (dacă e nevoie aici de ghilimele). Cred, pe scurt, că e vorba esențialmente despre contextul, condițiile, rama/cadrul în care are loc receptarea lor. Altminteri, cel puțin în România, cultura în domeniul filmului nu are motive să invidieze cultura în domeniul artelor vizuale. Această cultură e, la nivel general, deplorabilă în ambele domenii. Acestea fiind spuse și în speranța că nu se va detecta o notă critică la adresa cineaștilor despre care vorbim, nu mi se pare posibil, nici dezirabil, *à la longue*, ca filmul să fie practicat exclusiv sau preeminent înăuntrul unei opțiuni în ultimă

instanță monocorde, fie că o numim „mizerabilistă", „minimalistă" sau oricum altfel. Spui că există indicii (și exemple) ale unor alte feluri de a face film. N-am văzut încă *Boogie* de Radu Muntean și înțeleg că n-aveam cum să văd filmul lui Răzvan Rădulescu. Mă voi grăbi să le văd.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Oamenii obişnuiţi sunt cel mai bun lucru întâmplat filmului românesc (dialog cu A.O. Scott)

A.O. Scott: Sunt A.O. Scott, la Festivalul de la Cannes, şi stau de vorbă cu Alex. Leo Şerban. Este unul dintre cei mai influenţi critici de film din România, o ţară ale cărei filme au făcut o impresie puternică aici la Cannes în ultimii ani: anul trecut, Palme d'Or a fost luat de *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* al lui Cristian Mungiu... Festivalul de la Cannes i-a ajutat pe mulţi care nu sunt români să descopere acest cinema – şi mă-ntreb ce impact au avut aceste filme ale unor cineaşti tineri chiar în România?

Alex. Leo Şerban: În mod cert impactul a fost uriaş, iar festivalul de la Cannes a avut un rol esenţial în a ne face cunoscuţi. Ultima oară când luasem un premiu important aici a fost în 1965: Premiul de regie pentru *Pădurea spânzuraţilor* al lui Liviu Ciulei, aşa că a fost şi un influx de încredere, mai ales pentru cei din tânăra generaţie. Pe de altă parte, există şi un revers negativ,

în sensul că acum toţi gândesc cinemaul exclusiv în termeni de competiţie. Anul acesta, de pildă, suntem prezenţi cu un film care nu e în competiţie, e în „Chenzina regizorilor" (*Boogie*), care are deja cronici împărţite, şi mie mi se pare că ăsta e modul normal în care trebuie privit acest fenomen: nu mai este ceva excepţional, suntem deja pe hartă, acum trebuie doar să venim cu filme destul de bune pentru a fi selecţionate, asta e tot!

A.O. Scott: OK, să vorbim atunci despre filmul lui Radu Muntean. Am mai văzut unul dintre lungmetrajele sale, *Hârtia va fi albastră*, care mi-a plăcut foarte mult. Povestea din *Boogie* este despre un tânăr care e căsătorit, e deja tată şi care se-ntâlneşte cu foşti colegi de liceu într-o staţiune de pe litoral. Pare să-şi regrete tinereţea furtunoasă, deşi e pe drumul spre maturitate. Ţi se pare că este altceva: o mişcare diferită, un accent nou poate?

Alex. Leo Şerban: Cu siguranţă. Deşi primul său lungmetraj, *Furia*, era tot o poveste contemporană şi avea lucruri interesante şi chiar îndrăzneţe, fiind prima descindere în lumea mafiei ţigăneşti, era totuşi mai aproape de ceea ce numiţi voi *formulaic*. *Boogie* este în primul rând o poveste extrem de semnificativă pentru că vorbeşte despre lucruri personale şi chiar intime: cred că este primul film românesc care o face, de altfel! Este destul de diferit şi de un alt film care aborda ceva similar, *Legături bolnăvicioase*, care era mai mult un *love story* postadolescent. În timp ce *Boogie* este chiar o poveste adultă. Vorbeşte despre relaţii (despre relaţia

dintre un bărbat și o femeie sau dintre bărbați atunci când sunt numai ei între ei), dar într-un mod lipsit de orice compromisuri.

A.O. Scott: Așa e...

Alex. Leo Șerban: Cred că trebuie subliniat acest lucru: odată ce povestea te prinde, te ține până la sfârșit *tocmai* pentru că nu face compromisuri. Se putea numi și *Coming Home*, pentru că vorbește despre toate acele lucruri pe care mulți dintre noi le refulăm (a lăsa totul baltă și a ne întoarce în adolescență etc.) și cărora trebuie la un moment dat să le punem punct pentru a putea merge mai departe.

A.O. Scott: E o poveste cu multe elemente specifice, care țin de România de acum, și în același timp e o poveste foarte familiară oriunde: tendința de a trage o băută cu prietenii...

Alex. Leo Șerban: *Boys' Night Out*...

A.O. Scott: Exact, *boys' night out* și responsabilitatea de adult. Dar ceea ce mi se pare extrem de interesant la acest film – lucru pe care l-ai remarcat – este onestitatea. Este o caracteristică a filmelor românești din această generație, faptul că nu încearcă să caute scuze pentru acțiunile personajelor lor, doar le observă comportamentul fără să clipească.

Alex. Leo Șerban: Exact. Onestitatea și, aș adăuga, adevărul: simți că nici o situație, nici o replică a nici unui personaj nu este altfel decât profund adevărată! Probabil că sunt lucruri care provin din situații trăite, din anecdote personale, poate că sunt chiar prea multe

astfel de anecdote şi poate că publicul, mai ales cel străin, e puţin pierdut pe drum... Cred că e un film care, de această dată, va merge mai bine în România decât în afară, spre deosebire de, să zicem, *Hârtia va fi albastră* şi cu siguranţă *4, 3, 2*. Deoarece chiar este o poveste ce rezonează cu generaţia celor pe care-i vedem în film. O generaţie foarte interesantă din multe puncte de vedere, nu doar pentru că majoritatea regizorilor despre care vorbim fac parte din această generaţie – cel mai „bătrân" fiind Cristi Puiu, care are deja 40 de ani –, ci pentru că generaţia acestor „30 şi ceva de ani" este cumva „între": erau adolescenţi atunci când a căzut Ceauşescu, acum sunt adulţi, deci au memoria evenimentelor întâmplate la Revoluţie, dar în acelaşi timp au văzut ce s-a întâmplat de atunci încoace... Or, cred că *Boogie* este filmul care... cum să spun... pune cruce pe epoca aceea, pe trecut, privind, în fine, viitorul cu ochii prezentului. Nu se agaţă de trecut: îl priveşte ca pe un lucru deja încheiat, pe care îl iei cu tine, firește, în amintire, dar atât.

A.O. Scott: Nu rămâne cantonat în el şi nici nu îl vede ca pe ceva traumatizant. Există de altfel scena în care trec prin faţa vilei lui Ceauşescu...

Alex. Leo Şerban: Aceea e o scenă foarte semnificativă! Nici măcar nu e sigur că e „vila lui Ceauşescu" – e doar o vilă abandonată, nici păunii („păunii lui Ceauşescu"!) nu par să fi rămas acolo... E un moment simbolic într-un film deloc „simbolic", ce reuşeşte să vorbească despre lucruri foarte actuale ale României de azi, dar şi

să privească trecutul într-un mod care nu e niciodată apăsător.

A.O. Scott: În bilanțul anual al cinematografiilor mondiale, publicat de *Cahiers du cinéma* și distribuit în timpul festivalului de la Cannes, subliniai un lucru pe care l-am aflat și eu când am fost în România, și anume cât de puține cinematografe mai există...

Alex. Leo Șerban: Da, în jur de 30... la o populație de 22 de milioane!

A.O. Scott: E greu să-ți imaginezi ce perspectivă „comercială" pot avea filmele românești în asemenea condiții!

Alex. Leo Șerban: Nae Caranfil a zis-o foarte bine: în România, formula „cinema comercial" este un nonsens...

A.O. Scott: Exact. În timp ce în SUA este o tautologie.

Alex. Leo Șerban: Noi nu avem pur și simplu cinema *mainstream*. Ar trebui să avem filme românești *mainstream* – eu, unul, sunt pentru! –, dar asta e situația... Pe de altă parte, *4, 3, 2* a avut în jur de 90 000 de spectatori, ceea ce este enorm, după standardele autohtone! Cred că filme precum *Boogie* ar putea să readucă publicul în săli, pentru că, deși nu este *mainstream*, nu este *formulaic*, este adevărat, iar spectatorii (mai ales targetul celor de 30 și ceva de ani) ar putea să rezoneze cu povestea... Pentru că e vorba, până la urmă, despre ce s-a întâmplat cu viețile lor (după Revoluție) și pentru că este vorba despre oameni obișnuiți. Nu este nimeni „excepțional" în această poveste și aici am putea vedea încă o eventuală polemică (implicită) cu ceea ce era cinemaul românesc

până în '89, adică nu prea se mai fac ecranizări, nici filme istorice (slavă Domnului!), care erau pline de „personaje excepționale", exemplare ș.a.m.d. Acum avem oameni obișnuiți – și cred că aceștia sunt lucrul cel mai bun care i s-a întâmplat cinemaului românesc în ultimul timp.

A.O. Scott: E cu siguranță un lucru excitant, pentru că și pe mine mă interesează să văd la cinema oameni obișnuiți de oriunde, vieți obișnuite etc...

Alex. Leo Şerban: Până și în *Hârtia va fi albastră*, care se petrece chiar în timpul Revoluției, avem de-a face tot cu oameni obișnuiți, prinși în haosul acelor momente. Pentru că este o dramă omenească, nu vedem figuri excepționale! Lumea se aștepta probabil să afle „adevărul despre Revoluție" – de fapt, este adevărul *uman* din spatele Revoluției.

A.O. Scott: Exact. Mulțumesc foarte mult, Alex. Leo Şerban, e-ntotdeauna o plăcere să stăm de vorbă.

Alex. Leo Şerban: Oh, mersi, *same here!*

A.O. Scott: A fost A.O. Scott, de la Festivalul de la Cannes, pentru *New York Times.*

„Regizorul ar trebui să fie un proto-critic" (interviu de Mihai Fulger)

Mihai Fulger: În urma unui sondaj inițiat de *Cinemagia*, ai fost recent desemnat „criticul de film preferat" al cinefililor români, cumulând aproximativ un sfert dintre voturile exprimate pe site. Care este rețeta succesului pentru un critic de film român?

Alex. Leo Șerban: O, Doamne, cum sună: „rețeta succesului"... Să fim serioși: doar noi – și un grupuscul de fani, după posibilități – ne băgăm în seamă! Cineaștii nu ne strâng mâna decât atunci când îi lăudăm. Mă și întreb cum de mai rezistă această „instituție" – critica în general, nu doar cea de film –, câtă vreme este văzută de mulți drept un lux inutil (adică nici măcar ca un rău necesar). Sondajul de pe *Cinemagia* are o valoare relativă: dacă, pe lângă cinefilii puri și duri, ar fi fost întrebați și oamenii de pe stradă nu „ce critic de film preferă", ci de care critic de film *au auzit*, sunt convins că Irina-Margareta Nistor ar fi câștigat detașat. Iar asta

dintr-un motiv foarte simplu: apare foarte des pe sticlă. Prezenţa ei în sondaj nu m-a surprins (sunt dintre cei care consideră că un critic nu este doar cel care „scârţa-scârţa" pe hârtie, ci oricine are o cultură cinematografică şi vorbeşte despre filme pe *orice* suport media), dar, în acest caz, m-aş fi aşteptat să o găsesc şi pe Ada Roseti, de pildă! Apoi, dacă este explicabil de ce lipseşte din sondaj Eugenia Vodă (care nu mai scrie despre filme decât de la Cannes), n-am înţeles de ce n-au fost incluse câteva nume relativ „noi", cu o experienţă deja îndelungată şi verificată, cum ar fi Alexandra Olivotto sau Angelo Mitchievici. În fine, am fost întristat să constat că nume de autoritate din interiorul breslei (Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu sau Valerian Sava) au ieşit pe ultimele poziţii, probabil din acelaşi motiv menţionat mai sus (faptul că nu apar pe sticlă)... Asta arată – cum spuneam – că totul e relativ. Desigur, sunt flatat că am ieşit pe acea „primă poziţie" (uau!) şi le mulţumesc tuturor celor care m-au votat, dar văd în acest lucru mai curând un fel de compromis între ideea „tradiţională" despre un critic (cel care scrie cronici şi cărţi) şi aceea „postmodernă", în care nu mai contează ce eşti: apari la televizor, deci exişti. Sunt aşadar o struţocămilă: scriu cronici (şi cărţi), dar apar (numai eu ştiu cu câtă parcimonie!) şi pe sticlă. Aşadar „reţeta" ar putea fi asta: nu refuza *toate* invitaţiile la televizor.

Mihai Fulger: Cum vezi relaţia ideală dintre un critic de film şi cineaştii cu care, vrând-nevrând, interacţionează în activitatea sa?

Alex. Leo Șerban: Relația ideală ar fi aceea în care criticul scrie exact ceea ce crede despre un film, iar cineastul tace și ia notițe... Nu-l consideră pe critic un „mare critic" dacă scrie de bine despre filmul său și un „mare prost" dacă scrie de rău. Firește, asta nu se întâmplă niciunde, pentru că un artist are un ego uriaș, care „trebuie menajat" (mai ales dacă ești amic cu el!). Acuza cea mai frecventă (și mai stupidă) adusă unui critic este că „nu poate să facă ce face regizorul"; evident că nu – de aceea este critic, nu regizor! Dar, dacă un critic *știe* cum se face un film și, deseori, vede mai bine ce nu funcționează la el, un regizor *ar trebui să știe* – mai întâi el, înaintea criticului! – același lucru despre filmul său. Să fie deci un fel de proto-critic. Și să nu-i poarte pică respectivului critic atunci când acesta vede ceea ce el *va fi văzut deja*... Aceasta este tot o situație ideală: în realitate, nu se-ntâmplă așa (cu câteva nereprezentative excepții). Atunci când un cineast are încredere în gustul unui critic, „merge pe mâna lui", cum se spune, se întâmplă să-l cheme să-i vadă filmul înaintea tuturor. „Rețeta ideală" aici ar fi următoarea: spune-i acelui regizor exact ceea ce crezi despre filmul său, fără a-l menaja. E mai bine să ți-l faci dușman decât să-i fii un prieten fals. Dacă inteligența lui este mai mare decât orgoliul, te va chema și a doua oară; dacă nu, n-ai nimic de pierdut. De regulă, e mai bine să nu fii „cel mai bun prieten" al unui regizor, pentru că sunt mari șanse să-i devii cel mai prost critic.

Mihai Fulger: De câteva luni coordonezi, alături de Martin S. Martin, colecţia „Biblioteca de film" a Editurii Humanitas. Care este publicul-ţintă al acestei colecţii şi, în general, al cărţilor de cinema publicate în România?

Alex. Leo Şerban: Evident, publicul cinefil. Cum colecţia nu-şi propune să publice „vieţi romanţate" ale unor actori sau regizori, ci lucrări de strictă specialitate, e de la sine înţeles că nu poate aspira să ajungă în mâinile cuiva pentru care cinemaul se vede la televizor, iar Zanussi este o marcă de frigidere... Asta nu înseamnă că se vor traduce *numai* cărţi teoretice sau „gramatici ale filmului". Pe lângă unele eseuri fundamentale pentru înţelegerea celei de-a şaptea arte, colecţia va publica şi memorii-confesiuni, cărţi-interviuri sau „ghiduri" (la persoana I sau a III-a), singurul criteriu pentru publicare fiind notorietatea autorului şi/sau pertinenţa discursului. Ceea ce va distinge această colecţie de alte încercări disparate de aducere în faţa publicului a Cărţii de Cinema este coerenţa propunerilor, consistenţa lor şi dorinţa de a construi în durată. Dacă publicul cinefil se va dovedi *şi* un public cititor se va vedea după primele 5-6 titluri; deocamdată, volumele apărute (cartea de dialoguri cu Fellini şi confesiunile „piscicole" ale lui Lynch) sunt „de tatonare" a terenului. Feedbackul este esenţial, mai ales într-o ţară în care nu există revistă de cinema, iar cărţile costă scump...

Cronici

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Dacia"

„*Senatorul melcilor*", precizează regizorul, „este singurul film al CINEROM-ului început şi terminat în 1994. A fost realizat în 35 de zile şi această performanţă a fost posibilă datorită faptului că, din redevenţa difuzării filmului *Patul conjugal*, am achiziţionat pentru Studioul ALPHA un autoturism Dacia. Acesta, folositor ca recuzită în film şi ca mijloc de transport, a ieftinit substanţial bugetul de producţie".

Dacia achiziţionată „din" *Patul conjugal* poate fi văzută în film încă de la primele cadre. Să ne amintim: în finalul de la *Această lehamite*, doctoriţa (Cecilia Bârbora) făcea dragoste cu „managerul" (Horaţiu Mălăele) – vorba lui Daneliuc: „Trăiască Piaţa, Economia şi Managerii!" – într-o Dacie care mergea cu spatele... În *Senatorul melcilor*, Dacia urcă, avându-i la bord pe doamna şi domnul senator, progenitura acestora şi şoferul (?), spre „vila de odihnă" – un fel de gospodărie de partid în tranziţie. Iar la sfârşitul filmului aceleaşi personaje – prizoniere ale autovehiculului carpatin – privesc fără să

BCU "IOAN SLAVICI" TIMIŞOARA UNIVERSITY LIBRARY

înţeleagă lumea din jurul lor, la a cărei ieşire din ţâţâni au contribuit...

Un scenariu delirant pentru un delir deja anunţat de *Patul conjugal*. „Scenarita"?, pare să spună Daneliuc; suntem în „ţara tuturor posibilităţilor", în care totul e posibil în materie de coşmar. Totul poate exploda, tocmai pentru că s-au băgat atâtea „fitile" (de scenariu)! Iată o operă care, ca şi *Balanţa* lui Pintilie, ne pune în faţa unui posibil *dacă*: „dacă" Realitatea n-ar fi atât de absurdă, atât de copleşitor de „cinematografică", ea nu s-ar povesti pe peliculă!

Un film care debutează vitriolant şi care sfârşeşte amar, alienant şi alarmant. Verva de dialoghist a lui Daneliuc n-a fost parcă niciodată mai „detonantă". Cât despre actori, e de ajuns să spunem că Cecilia Bârbora e perfectă şi că Dorel Vişan întâlneşte aici cel mai bun rol al său de la *Iacob* încoace.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Daneliuc după melci
(pitorescul binişor temperat)

Chiar dacă nu am gustat – şi nu mi-e ruşine să recunosc – acel moft stilistic numit *Glissando*, mă consider un admirator al lui Mircea Daneliuc; am apreciat *Cursa* de-nceput, am găsit interesant *Ediţie specială*, am jubilat la *Proba de microfon* (unul dintre cele mai bune filme româneşti), am rejubilat la *Croaziera*, m-am emoţionat la *Iacob* (o capodoperă); în fine, după „fatidicul" decembrie '89, am fost dintre cei care, contra vânturilor potrivnice (şi n-au fost puţine) au susţinut *Patul conjugal* încă de la premieră. Tip incomod, „zbârlit" – uneori, cu motive bine întemeiate (vezi „vântul de *Libertate*"!) – contra criticii, Daneliuc plăteşte cu preţul unor cronici defavorabile o personalitate tăioasă şi un simţ al replicii ascuţite care se regăsesc, din fericire, şi în filmele sale. Ca orice mare orgolios (dar care creator, vorba aia, nu e?), nici Daneliuc nu e scutit de tămâieri interesante sau, la antipod, de „raderi" acerbe (şi nemeritate); şi totuşi *si muove*! Dintre puţinii adevăraţi cineaşti ai noştri, Mircea Daneliuc pare a fi singurul pentru care *mesajul*

este mai important decât orice – singurul implicat, până la febră şi reală („această!") lehamite, în cearta cu Lumea şi cu el însuşi... Acestea fiind zise, iată-mă uşor deconcertat de ultimul său film, *Senatorul melcilor*.

A priori, este şi o performanţă, ca să zic aşa, „managerială": un film făcut într-un timp record (35 de zile!), cu un buget minimal. Un film dens, „rotund", mult mai echilibrat decât precedentele două. O fabulă clară pentru toată lumea, care trimite – mai mult subliminal – la acel *aleph* al României cinefile care e *Reconstituirea* lui Pintilie. Şi totuşi...

Senatorul melcilor este, spuneam, o fabulă; nu în această „clasificare" stă însă, în parte, reuşita sa. Vârtosu, senatorul jovial *n'est-ce pas*, care „colmatează" acţiunea filmului (antologică, scena interviului!), este, la rigoare, un tip identificabil în fauna Puterii – vezi anumite ticuri verbale, de un comic irezistibil –, dar şi prin cotloanele ei (peuneriste). Vârtosu este un vital fără inhibiţii, dar şi fără scrupule, din specia îmbogăţiţilor prin „fonc̦ie". Lasă-mă-să-te-las când e vorba să-nchidă ochii în interes propriu şi laş, la o adică, atunci când vine momentul să dea socoteală. În interpretarea lui Dorel Vişan, Vârtosu e debordant de nuanţe şi „şmecherii" caracterologice, repertoriu de vis pentru un mare actor: un rol-mănuşă. Şica e o debusolată cu şi mai puţine inhibiţii, dar cu ceva mai multe scrupule – „fată curată" la suflet şi bună la trup, rând pe rând păguboasă şi abilă, şireată şi trasă în piept în lupta ei derizorie cu puterea locală. Cecilia Bârbora – care face aici unul dintre cele mai

bune roluri ale sale – dă, și ea, un plus de nuanțe personajului. Ar mai fi apoi „ceilalți" – de la echipa de televiziune „elvețiană" (excelentă ideea lui Daneliuc de a rezolva problema accentului „devoalat-valah" al lui Dan Chișu făcând din personajul acestuia un emigrant), trecând prin „larvele" fostei gospodării de partid, și până la figuranții unui *Hăidăreni-des-escargots* –, siluete din ce în ce mai „pitorești", mai visceral-convenționale (amalgam posibil) ale unui decor de fabulă.

Căci ne întoarcem la ea, la fabulă: *Senatorul melcilor* nu este un film de actualitate, ci o *fabulă* de actualitate! Totul ne obligă să privim într-acolo: structura circular-previzibilă a scenariului, contururile semantic-funcționale ale personajului, laitmotivul pustnicului care-și construiește o Arcă în vârf de munte (la izvor...). Ca și în *Patul conjugal* (tot o fabulă, dar mai „discontinuă") sau *Această lehamite* (o fabulă mistic-patriotică), Daneliuc simte nevoia să „umble la esențe": actualitatea nu e decât un ecran pe care se proiectează umbrele dintotdeauna ale ideilor. Dar care idei? Și care esențe?... Nu cele pe care le-am bănui, ci „ideea" de Senator, „ideea" de Lege a Fondului Funciar, „esența" Interetniei etc. De n-ar fi profund serios în ciuda ricanărilor, am crede că Daneliuc se amuză jucându-se cu câteva stereotipuri ale vremii de tranziție: colo un parlamentar *plus vrai que nature*, colo o „străină cu bani" (delicioasa Madeleine Thibeault), dincolo un omor, un foc, o răfuială... Oricât de „verosimile" ar fi aceste personaje, aceste incidente, ele nu emoționează: sunt prea pitorești. Oricât de bine ar juca

Dorel Vişan, scena „rugăciunii" din bucătărie nu convinge: rapelul sacru-vomitiv este prea isteric... Este, cred, problema întregului film: dacă în *Patul conjugal* „derapajele" în fabulă erau pe deplin justificate (şi filmul însuşi, mult mai îndrăzneţ), în *Senatorul melcilor* ele sunt stânjenitoare (filmul însuşi fiind mai convenţional). Daneliuc demonstrează că e în stare să „conţină" subiectul, revenind la un *story* clasic cu morală la urmă: Dacia de la-nceput, urmărită de zeci de milogi cu jalbe, va fi urmărită în final de aceiaşi – numai că jalba e întregul film! Demonstraţia, spuneam, e reuşită; însă filmul e născut pe jumătate paralizat...

Până la urmă, poate că e bine totuşi că Daneliuc se întoarce la o coerenţă a povestirii căreia îi datorează câteva dintre cele cele mai bune filme ale sale; e bine că-şi „struneşte" acţiunea (cum nu o făcuse în *Patul conjugal*, acolo câştigând însă un mare pariu cu experimentul!); îi mai lipseşte o anumită căldură faţă de personajele sale; poate că această căldură (pe care a avut-o şi pe care o are încă Dan Piţa – vezi *Pepe şi Fifi*) implică însă, în mod necesar, renunţarea la pitoresc.

Purgatoriu pe roţi

Asfalt tango, filmuleţul lui Nae Caranfil, este în primul rând o reuşită managerială (lista sponsorilor, lungă cât prima pagină din scenariu, cuprinde în principal „Les films du rivage", „Domino Film" şi „France 3"). Amestec de dezinvoltură regizorală şi schemă calculată până la ultima picătură de sudoare, *Asfalt tango* amuză, trezeşte din somnolenţa „cinematografului de autor", promite... În paradisul comercial spre care, chipurile, ne îndreptăm, el este purgatoriul pe roţi: regizorul-scenarist găseşte ideea, foarte la îndemână, de altfel, a autobuzului cu pipiţe, o supune testului tragic-comic al „stării drumurilor" româneşti şi – victorie! – constată (şi noi odată cu el) că ea funcţionează. *Merci la Roumanie*, câte filme nu se mai comit în numele tău!...

Trecută fiind prima impresie, de încântare, începem, critici fiind, să ne punem întrebări. Dacă Nae Caranfil consideră acest *Asfalt tango* un simplu *intermezzo* în cariera sa de regizor (mic exerciţiu 100% comercial), atunci este bine: vom trece cu vederea inconsistenţa multor personaje, felul acesta foarte *série B* de a trata

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

psihologiile pentru a câştiga în altă parte. (*Asfaltul...* seamănă cu acele comedioare italieneşti de prin anii '60, numai că acelea debordau de o vitalitate deloc contrafăcută şi de personaje ce aprindeau ecranul!) „Superficialitatea", „subţirimea" filmului se justifică în acest caz prin asumarea condiţiei de divertisment fără pretenţii. Dacă însă Nae Caranfil a vrut ceva mai mult cu acest film (o „radiografie din mers" a României, un „*travelling* sociologic" sau mai ştiu eu ce), dacă a-ncercat să continue analiza (excelentă!) din *E pericoloso sporgersi*, „aducând-o la zi" în economia de piaţă, atunci rezultatul este, mă tem, discutabil. Nae nu s-a apropiat de Billy Wilder (modelul său), ci de Cornel Diaconu (*Paradisul în direct*); e drept, cu mai multă graţie şi infinit mai multă inteligenţă, dar... Scena edificatoare este cea în care Charlotte Rampling îl învaţă pe celălalt Diaconu (Mircea, din fericire) paşii tangoului: este cel mai prost moment al filmului, Rampling şarjează, iar Diaconu, pierdut printre penele acelui boa alb ce s-ar vrea „simbolic" (amărâtul de român care-şi lasă fulgii în confruntarea cu femeia-rechin capitalistă!), uită şi el cum e să fii mare actor...

Una peste alta, *Asfalt tango* este aidoma autobuzului din film: cam prăfuit, cam „solicitat", dar vesel nevoie mare şi mergând neabătut spre Europa. Ale noastre tinere la Paris învaţă...

Eu sunt Adam!...
(Dumnezeu se împuşcă)

Ultimul film al lui Dan Piţa, *Eu sunt Adam!...*, duce la paroxism câteva dintre locurile comune ale cinematografului românesc aşa-zis „de autor". Este vorba îndeobşte despre o poveste atât de încâlcită, încât, chiar şi atunci când i-ai dat de fir, nu poţi să nu te întrebi: „Da' de ce? De ce *aşa*?...". Dacă întrebi regizorul, el te va lămuri că „merge împotriva curentului", că „s-a plictisit de filmele americane", că vrea să facă Artă, şi nu... De acord. Problema este însă că *acest* cinema, înecat în apele propriilor strădanii, este atât de desuet ca formulă, încât „împotriva curentului" e sortit să se scufunde încă de la primele cadre!

Ce vedem – şi mai ales ce auzim – în *Eu sunt Adam!...*? Întâi de toate, un aparat de filmare în stare de ebrietate permanentă, răsucindu-se în jurul câte unui actor până la buimăceală, jucându-se de-a „înainte-înapoi", mereu prezent, deseori abuziv. Auzim apoi faimoasele replici care, indiferent de locul în care sunt rostite, sună întotdeauna ca din cavernă (sau din biserică): grave,

metalice, cu – neapărat – ecou! Şi, ca şi cum acestea n-ar fi de ajuns, filmul de faţă împinge sadismul până la a avea – într-o scenă din trei – câte un telefon vechi care ţârâie strident şi exasperant, acoperind până şi muzica – ubicuă – a unui „veteran al genului", Adrian Enescu... (Cum spunea un coleg la avanpremiera filmului: *Eu sunt Adam!*... te face să regreţi apariţia sonorului.) Fie că-i regreţi pe Bell, pe Marconi, pe Enescu (Adrian) sau regreţi pur şi simplu dicţia actorului român – nu spun nici o noutate dacă observ că dialogurile sunt în mare parte ininteligibile –, soluţia nu poate fi decât una: *filmele româneşti ar trebui subtitrate*! Asta în caz că lucrurile care se spun în film mai au vreo importanţă... Ceea ce nu este evident. După cum nu este deloc evident de ce, în anumite momente, actriţe cu rol mai degrabă decorativ în economia filmului se despoaie brusc şi uneori repetat, cadorisind pelicula cu planturoasa lor nuditate. Sau de ce alteori, într-o scenă destul de simplă, cei trei actori se apucă să vorbească în acelaşi timp, iar aparatul să se rotească, să se rotească... într-un mod care aminteşte de o scenă din Cătălina Buzoianu filmată de un operator de la MTV. Nu lipsesc decât corurile lui Silviu Purcărete. Intenţionat? *Eu sunt Adam!*... seamănă, într-adevăr, cu versiunea cinematografică a uneia dintre montările maestrului craiovean – şi asta nu doar pentru că Ştefan Iordache e personajul principal. Amalgamând *Pe strada Mântuleasa* cu *La Ţigănci*, dar şi cu sugestii preluate din alte scrieri fantastice ale lui Mircea Eliade, Dan Piţa a realizat un scenariu à la *O mie*

și una de nopți ce debutează „cult", calofil și evocativ, virează spre trauma politico-polițistă din *Pe strada Mântuleasa*, apoi se scămoșează erotic-folcloric (cu „Selim" și mătrăgune...), grotesc-fellinian (vezi, ca-n *Faleze de nisip*, bordelul) și, în fine, parabolic, într-un final de operetă „metafizică" în care veșnicul „Adam" bate fără răspuns la poarta pierdutei „Eva". Profund.

Probabil că Dan Pița ar fi foarte contrariat să afle că, în povestirile sale fantastice, Eliade este un prozator cam de mâna a doua... Asta nu exclude posibilitatea ca un scenariu inteligent după o povestire (hai două!) a scriitorului să dea un film interesant. Nu este cazul acestui *Eu sunt Adam!...*, în care lucrurile cele mai bune sunt contribuțiile operatorului (foarte talentatul Dan Alexandru) și ale art-directorului (Ion Oroveanu), ale autoarelor decorurilor și costumelor etc... Plus surpriza numită Rodica Dianu, jucând convingător și sigur rolul ministresei Vogel: o găselniță excelentă!

Mai frumos filmat decât *Hotel de lux*, mai lipsit de emoție decât *Pepe și Fifi*, ultimul film al lui Dan Pița pune cinematograful acestui regizor în cumpănă. Cu un efort de identificare a propriilor limite (de pildă, în zona scenariului) și mai multă încredere în narațiunea clasică (vezi filmele de început), Pița poate face un film important; deocamdată, e mai mult un răsfăț: artizanat cu pretenții...

Diavolul şi bunul Dumnezeu în serial

După primele două episoade ale serialului *Cioran*, aş spune repede ce *nu* mi-a plăcut în el... Obiecţiile mele sunt de două naturi: cele strict stilistice şi cele conceptuale. Amândouă, firește, sunt discutabile, în măsura în care mă definesc pe mine ca spectator faţă de ceea ce mi se dă să văd (şi, aşadar, să optez).

Obiecţiile de ordin stilistic se referă la o anumită calofilie sătioasă, metodică: există cadre memorabile şi există altele pur mediocre. Evident, trebuie să existe şi aşa ceva, ca în orice film, numai că *acestea* nu sunt funcţionale: nu fac să treacă emoţia. Există un ilustrativism de tip carte poştală de care filmul nu a scăpat cu totul; or, prezenţa acestuia este cu atât mai incongruentă, cu cât „stilemul" întregului serial pare să fie îndatorat unui obstinat manierism (vezi *fondu*-urile)... Nu există o directeţe cinstită a evocării, ci mai degrabă o „supra-distilare" a unor locuri comune, în fond. Din teama de a nu cădea în clişeu, filmul a căzut alături: imaginile

léchées (și atât de lente!) încearcă parcă să scoată „expresie" din aceleași clișee. Probabil că aceasta era de căutat în altă parte.

Muzica, apoi; cu excepția episodului al II-lea, unde Wagner izbucnește (într-o secvență cu adevărat antologică) exact „pe imagine", în rest ea este destul de perplexant aleasă... Nu țin minte să fi văzut pe generic numele vreunui consilier muzical; în film se resimte acest lucru. Există un anumit kitsch al ilustrației (muzicale) „la îndemână": fie pe imaginea de început (a jocurilor de apă și a Turnului Eiffel), a mereu disponibilului preclasicism *à la française*, fie (și aici alăturarea mi s-a părut de-a dreptul asinină!) muzică indiană (firește!) pe ulițele Rășinariului, pentru că – și numai pentru că – domnul Aurel Cioran evocă o familie plecată în, și revenită din, India! Foarte bine, numai că domnul Chelba nu este Pasolini, că acesta rămâne (totuși) un film documentar și că ceea ce s-a urmărit nu a fost (sper) ridicolul...

Rezervele de ordin conceptual se referă la însăși prezența (în exces, orice s-ar zice) a lui Petre Țuțea; domnul Gabriel Liiceanu are tot dreptul să explice rațiunile pentru „binomul Cioran-Țuțea" ca structură „dialectică" a serialului[1] (în fond, este filmul dumnealui), tot așa cum eu, ca spectator, am dreptul să spun că aș fi preferat mai mult Cioran și mai puțin Țuțea! Sigur („toată lumea știe"), Cioran l-a declarat pe Țuțea „genial"

1. În prezentarea făcută filmului la Institutul Francez, reprodusă în *România Liberă* din 5 februarie 1992.

(şi nu o dată), dar trebuie făcută precizarea că Cioran o afirmase cu imaginea unui Ţuţea de-acum şaizeci de ani, când încă nu devenise gânditorul creştin-dogmatic de mai târziu. Şi-apoi, când acesta din urmă spune că geniul este inferior sfinţirii, nu este oare o ironie faţă de cuvintele lui Cioran? Sigur că „ping-pongul" teoretic dintre ei este savuros (travaliul de montaj în episodul al II-lea este impecabil), dar nu este mai puţin adevărat că ceea ce vedem, de fapt, sunt poziţiile ireconciliabile ale Diavolului şi ale bunului Dumnezeu; iar schimbul de replici dintre ei seamănă (puţin) cu un dialog al surzilor... Personal, îl găsesc pe bunul Dumnezeu infinit plicticos: dacă el există (la modul cotidian), existenţa lui nu poate fi decât de ordinul banalului. Dumnezeu nu poate deveni interesant decât prin *tensiunea incertitudinii* (vezi Cioran). Ţuţea spunea că religiile nu nivelează spiritual (cum o face, materialist, comunismul), dar ele însele (cum este cazul Creştinismului) nu au sens decât prin excepţii, prin *abaterea* de la „acelaşi numitor" (vezi sfinţii, martirii). O lume în care *toţi* ar accede la har ar fi de o imensă platitudine... Or, ceea ce face Creştinismul (a văzut-o foarte bine Cioran, dar au văzut-o şi mulţi alţii înaintea lui), cu atât mai abitir ortodoxismul, este că tinde spre această platitudine, spre mediocritate. Un ideal comun este un ideal mediocru.

Prezenţa lui Petre Ţuţea *are* sens, desigur, dar mai degrabă ca un fel de ipostază fizică a ideilor lui Cioran; în fond, pe Cioran l-au atras întotdeauna rataţii (în episodul al II-lea, două secvenţe cam lungi înfăţişează

un nebun și un beţiv). Un sfânt, în bestiarul cioranian, își are, așadar, locul: este de presupus că acest lucru va da un nou impuls *ţuţomaniei* ce *ravajează* Bucureștiul (și, bănuiesc, împrejurimile Muscelului...). Căci Sfântul de lângă Cișmigiu va fi devenit, neîndoios, un Baedeker al celor fără idei proprii, gânditorul eminamente rural al unei ţări asemenea, al cărei fundament solid nu este dizolvanţa cioraniană, ci certitudinea dogmei (ortodoxe, în plus!). Altfel spus, serialul despre Cioran (simplu accident „exotic" într-o cultură întemeiată pe mutism și rugăciune) ar avea darul de a ne întoarce la „cele sfinte"... *que le Diable nous garde*!

Și, din fericire, Diavolul (Cioran) este și el cu noi. Este unul dintre meritele cele mai mari ale acestui serial, acela de a ni-l arăta în habitatul său natural, cum se spune; E.M. Cioran se dovedește, să recunoaștem, fermecător (cum am putea uita ușor „coregrafia" braţelor lui atunci când imită gestul groparului care-i aruncă tigve?... Sau naturaleţea dezarmantă cu care ne mărturisește lipsa-i de „vitalitate" comparativ cu a ciobanului acela?...), chiar dacă româna lui este tatonantă și multe dintre lucrurile pe care le spune le știam deja din cărţi. Și-apoi, cum să nu iubești un om care a scris că visează o lume formată numai din leneși și din esteţi? Ţuţea punea această întrebare (cam copilăroasă): „Ce se opune axiologic Premiului Nobel?". Și tot el, firește, dădea și răspunsul: „Sfinţenia". Parafrazându-l, m-aș întreba și eu în continuare: și, mă rog, ce stă, axiologic, deasupra Sfinţeniei? Răspunsul meu: refuzul Premiului Nobel

(vezi Beckett, alt mare prieten al lui Cioran). *Un* estet leneş *nu va fi niciodată invidios pe laureaţii Premiului Nobel. De ce? Fiindcă participă şi el, cu puţinătatea sa, la ideea de* Estet Leneş. Ce frumos sună acest cuvânt, *Estetleneş*! (Uşor maghiar, nu găsiţi?)

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Căderea tovarăşei arhitect

„Malvina Urşianu e un autor prea serios şi prea responsabil – atât etic, cât şi estetic – pentru a se putea mulţumi cu rezolvări aduse din condei, expediate, lozincarde. Propunând «drama» Mariei Dinu, ea pare a se întreba: da, partidul şi-a făcut datoria, cadrele de partid şi-o fac în continuare, dar ce fac ceilalţi, ce face masa? [...] Inserarea în acest spaţiu politic şi etic, de înaltă tensiune ideologică, revoluţionară, reprezintă – după opinia mea – marele merit al Malvinei Urşianu ca artist-cetăţean: nevoia de a interveni nemijlocit în problemele cetăţii, ajutându-i să vadă şi să trăiască mai bine." (Florian Potra, despre *O lumină la etajul zece*, 1987)

Până în '89, puţinele filme ale Malvinei Urşianu aveau un „ce" distinctiv – l-am putea numi „calitate". Regizoarea reuşea (involuntar?) un lucru paradoxal: acela de a face lumea bună – şi fostă – care îi popula peliculele mai vie, mai atrăgătoare şi mai simpatică decât cealaltă lume („mai nouă"!), care i se opunea – lumea „bunilor" comunişti (ilegalişti, activişti etc.). Cel

puţin aceasta era impresia mea în faţa filmelor sale: „figuranţii" nu erau boierii, ci acele figuri înţepenite rostind sloganuri de mucava...

Odată dispărută această opoziţie fecundă, ce descoperim? Dacă ar fi să ne luăm după *Aici nu mai locuieşte nimeni* – pelicula văzută săptămâna trecută pe TVR1 şi precedată de o fără precedent „conferinţă de presă" la care critica părea strânsă mai curând la un *five o'clock*, iar realizatorii filmului nu conteneau să spună cât de extatică a fost experienţa lucrului împreună! –, descoperim că Malvina Urşianu a reuşit „performanţa" de a face din lumea bună o lume de mucava! În acest film – ce pare făcut acum patruzeci, hai, treizeci de ani – falsitatea este atât de stridentă, încât a vorbi despre orice altceva nu are nici un rost... Nu este vorba neapărat despre falsitatea poveştii în sine – la rigoare, putem chiar să admitem că filmul este ilustrarea unui fapt real. Este vorba despre falsitatea *demonstraţiei*. Doamna Urşianu crede (însă aici credinţa îi joacă feste!) că este suficient să ai, într-un film, premisele unui „conflict moral" pentru a avea cinema; ei bine, nu este. Domnia sa crede că este suficient să ai o galerie/galeră de actori făcând roluri de compoziţie pentru a avea psihologie; or, nu este. Domnia sa crede, în fine, că simpla povestire (întreţăiată de obligatorii *flash-back*-uri) a unei derive personal/postrevoluţionare (în care demontarea statuii lui Lenin, „De-mi-si-a/De-mi-si-a" guvernului şi primirea ajutorului de şomaj au loc simultan!) poate da un film; fatalitate, nu dă! Dacă dăm la o parte redundanţa

procedeelor, tot ne rămâne o retorică vetustă, în care clișeele sclipesc familiar... Dacă discutăm detaliile, atunci nu ne rămâne nimic: cum se poate ca doamna Urșianu, atât de atentă la adevărurile psihologice, la „nuanțe", să reușească aici să nu vadă *nici una*?... De la Jean Herdan – român rămas în Franța și vorbind o franceză perfectă, spre deosebire de bătrâna „franțuzoaică" (?) la care locuiește și al cărei accent valah pare inalterabil – și până la „amănuntul" deloc căutat cu lumânarea că un arhitect întors în țară nu poate umbla îmbrăcat ca ultimul papițoi – într-un „compleu" de piele (scai?) –, de la *déjà*-răs-*vu*-ul caselor locuite de bătrâne doamne excedate de chiriași și până la și mai răs-*vu*-ul „scenei ghicitului", în care o țigancă având studii de dicție se-ntâlnește pe terasa unui bloc (!) cu arhitecta finalmente sinucigașă, nimic nu ne e cruțat... Animată de cele mai multe intenții, realizatoarea naufragiază într-un *no man's land* (la propriu: bărbații din acest film sunt simple „elemente ajutătoare") a cărui trăsătură comună este inadecvarea. „Deservită" de o tehnică pe care, e clar, nu o stăpânește, trădată în miezul aprins al convingerilor sale că un Visconti feminin este posibil, iată, pe cheiurile Dâmboviței, Malvina Urșianu ne-a răpit o oră și jumătate din viață cu o pledoarie al cărei schematism nu era departe de cel al unor emisiuni gen *Reflector*, dar pe care poate un realizator TV ar fi făcut-o ceva mai bine...

Atenţie: regizor periculos aplecat în afară!

Revăzut la un an după prima vizionare la Institutul Francez, *E pericoloso sporgersi*, debutul în lungmetraj al lui Nae Caranfil (scenarist şi regizor, dar şi coautor al muzicii filmului), impresionează prin aceeaşi rigoare a construcţiei: nimic nu e lăsat la voia întâmplării în această comedioară aparent dezinvoltă, nici un detaliu, nici un plan, nici o secvenţă... E cu siguranţă mai mult decât suntem obişnuiţi în filmele româneşti „de gen", unde scenariile sunt proaste pentru că sunt scrise de oameni care, de-atâta „aplecat înăuntru", nu mai strâng decât clişeele...

Nu este cazul lui Nae Caranfil. Primul lucru foarte bun în filmul său de debut este, fără îndoială, scenariul. *E pericoloso sporgersi* vine cu o „modestă propunere", care ascunde, de fapt, un mare orgoliu: acela de a-i reda Poveştii ceea ce i se cuvine. Şi o face cu umor şi inteligenţă. Asta deoarece, ca un fin *connaisseur* ce se află, regizorul ştie foarte bine că nu există genuri minore, ci numai autori minori – care, cel mai adesea, sunt cei

dintâi interesați să facă „filme mari"! Din rațiuni care țin probabil și de economie, N.C. (inițiale care ne dau altfel de vertij...) a ales pentru prima „ieșire" cinematografică o „felie de viață" suculentă, ce-i drept, însă nu mai mare decât „orășelul de pe malurile Dunării" în care se petrece acțiunea. Provincial, subiectul devine repede, în mâinile tânărului regizor, de nerecunoscut; și nu pentru că autorul nostru ar fi descoperit America (în care personajele sale vor să emigreze...), ci tocmai pentru că aceasta, ei da, a fost (demult) descoperită! Schimbând unghiurile, alternând cele trei puncte de vedere asupra aceleiași povești, N.C. „cinefilizează" o realitate posacă, infuzându-i aerul subtil al jocului cinematografic. Astfel privită, povestea se transformă într-un „de-a v-ați ascunselea" amoroso-filosofic, o hârjoană a sensurilor – ce se cer căutate tocmai pentru că nu sunt deloc „căutate"! – și a simțurilor. Cele trei personaje principale participă la o „badinerie" a cărei miză este enormă (există ceva mai important decât dragostea?!), ca și cum n-ar ști despre ce este vorba și fermecător de neatenți la miza/mizele politico-poltroniste din jur... Și, chiar dacă finalul îl „aruncă" pe fiecare în parte pe un drum ce poate însemna și o eliberare, amintirea „intrigii" persistă, fie și numai pentru că regizorul a avut inspirația de a lăsa porțiuni din acest drum vizibile dinainte.

Farmecul – „nostalgic", s-a spus, „amintind de filmele Primăverii de la Praga"[1] – al acestui promițător început

1. *Positif*, noiembrie 1994.

este dat, firește, și de actorii tineri de care s-a înconjurat regizorul (și aici trebuie menționată și performanța lui Natalie Bonifay, care nu-ți dă nici o clipă senzația că n-ar fi „de-aici", „de-a noastră"!). *E pericoloso sporgersi* conține cel puțin o scenă antologică (cea a „bătăii din tren" dintre Marius Stănescu și Marius Florea) și face totodată oficiul demult necesar de a „deconstrui" o anumită retorică actoricească (vezi secvențele de teatru-în-film) în câteva scene ce spun mai mult despre falsitatea comunismului decât zeci de filme-metaforă!

De un singur lucru aș avea motive să mă tem în ceea ce-l privește pe Nae Caranfil: că ar putea aplica „rețeta" acestui prim succes al său și filmelor ulterioare... Ca și la Woody Allen, există riscul ca fiecare film să devină un exercițiu de compoziție impecabil, dar și un pic manierist. Dar dacă doar acest pericol îl paște pe autorul nostru, atunci abia așteptăm să ne aplecăm în afară, pentru a vedea din timp ce urmează!

BCU IAȘI CENTRU DE CERCETARE

Un kitsch perfect

Înduioşătoare soarta regizorilor noştri... Înainte de '89, odioasa cenzură a sinistrei dictaturi făcea ca filmele lor să nu poată fi capodoperele pe care le aveau în cap; după telerevoluţie – la care cel puţin unul dintre ei şi-a „adus raportul", cel al cărui *Punct zero* îl discutăm astăzi –, economia de piaţă le pune bețe-n roate! Filmele sunt ceea ce sunt (şi nu ce ar trebui să fie) pentru că banii sunt puţini. Şi nu doar că sunt puţini, dar, printr-un foarte românesc sistem de vase comunicante, se scurg de la un regizor la altul, întotdeauna după principiul: de la cel care ar putea face un film mulţumitor la cel care „chiar face" unul catastrofal.

Cu filmul românesc se mai întâmplă un lucru, cred, original. Este vorba (cu câteva minuscule excepţii) despre filme care nu plac criticilor, dar care nu merg nici la public. Faptul că ele nu merg la public, nici o pagubă: tot publicul le plăteşte, câtă vreme casele de filme care le scot sunt subvenţionate! Cât despre părerea criticilor, aceştia pot fi înlocuiţi – cu tot ridicolul aferent – de regizorii înşişi (colegi de breaslă, amici, prieteni...),

BIBLIOTECA UNIVERSITARĂ

care vor spune despre catastrofele în chestiune ceea ce criticii nu sunt lăsaţi să spună (şi pe bună dreptate: nu criticii vor face următoarele filme, ci tot „colegii, amicii, prietenii" regizorilor astăzi lăudaţi!...). În aceste condiţii, singura nelămurire este următoarea: de ce mai simt nevoia regizorii noştri să ne arate genialele lor producţii? E o irosire de timp şi de energie. Un „Club al cineaştilor", în care ei să-şi prezinte reciproc capodoperele, ar fi o soluţie sanitară: ei le văd, ei le-nţeleg – şi, nu ştiu alţii cum sunt, dar eu personal nu sunt din cale-afară de curios să aflu despre ele...

...Ceea ce n-aş putea spune despre Sergiu Nicolaescu şi al său *Punctul zero*! Filmul a fost anunţat cu surle şi trâmbiţe ca „prima coproducţie româno-americană" şi, măcar din această cauză, merită văzut. Prima impresie: America (deci, bănuim, *ducţia* din cuvântul *coproducţie*) iese destul de OK din combinaţie. Zona Hollywood – Los Angeles „dă bine" în cadru (păcat că interioarele sunt filmate tot pe la noi!), Darby Hinton, Brian McNamara şi Kathleen Kinmont joacă pasabil. Când însă acţiunea se mută, după nici 15 minute, în România, începem să măsurăm toată distanţa dintre Hollywood şi Buftea: scenariul e stupid, actorii autohtoni sunt penibili. Sub pretenţia de „film de acţiune şi spionaj" plasat în clipele telerevoluţiei, *Punctul zero* este de fapt un pliant turistic de dimensiunile unui lungmetraj. De aceea, a spune despre el că este neverosimil e un larg eufemism (la un moment dat, personajele fac un „salt" din canalele Târgoviştei – unde se pregăteau să-l salveze

pe Ceaușescu! – la Constanța, pe promenada Cazinoului...): „verosimilitatea" sa este cea a clipului publicitar. Filmul s-ar mai fi putut chema: *România teroristă – de la Dracula* (facem un popas și la Castelul Bran!) *la Ceaușescu*, versiune dezvoltată a unui *digest* rudimentar: România, copii abandonați, Revoluție, procesul lui Ceaușescu, Securitate, „agenturi", Muzeul Satului, rromi, demonstrații, obiceiuri religioase... Nu lipsește decât Nadia Comăneci. În schimb, este prezent părintele Bisericii Ortodoxe Române, oficiind slujba de Paști – sau cum ar titra *Evenimentul Zilei*, „Preafericitul Teoctist face figurație în noul film al lui Sergiu Nicolaescu!" și nu ar fi departe de adevăr. Este prezent și Jean Constantin, direct din *Albumul duminical* și cu replicile cupletului încă pe buze. Ce ar mai fi de spus? *Punctul zero* este un kitsch perfect, atingând uneori acel grad de intensitate a prostiei care te face să jubilezi!

Nu am fost niciodată, trebuie să mărturisesc, impresionat de „profesionalismul" regizorului Nicolaescu, iar după acest *Punctul zero* am motive temeinice să mă-ndoiesc că a existat. Când îl auzi însă pe regizorul Iulian Mihu (autorul lui *Felix și Otilia*) spunând că filmul lui Nicolaescu este „un film de artă, un film experimental", începi să-nțelegi: filmul lui S.N. e „de artă" pentru că și următorul film al lui I.M. va fi „de artă" și – mai încape vorbă? – „experimental"; adică un experiment pe banii contribuabililor a ceea ce *nu* înseamnă Cinema!...

Alla gloria militar

Oglinda (regia Sergiu Nicolaescu, scenariul Ioan Grigorescu și Sergiu Nicolaescu) este un muzeu în imagini: „maistrul" Nicolaescu trece, se oprește îndelung în fața unor exponate, aruncă o privire asupra altora, la pas sau la galop, după cum e cazul...

Prea lung pentru un documentar și prea întesat de citate documentare pentru un film-reconstituire, *Oglinda* preia ce e mai rău din ambele: praful istoric și șabloanele melodramatice. Din punct de vedere strict cinematografic, filmul este o colecție de clișee solemne, stângăcii felurite și rutină profesionistă; un regizor inteligent ar fi avut de ales între a face un *huis clos* (câștigând astfel în adâncime psihologică și concentrare dramatică) sau un film de acțiune; cum, în acest caz, nu „spectaculosul" desfășurărilor militare era important, ci subtilitățile de cabinet, prima soluție se impunea de la sine. Dar S.N. a decis să le combine, cedând probabil unei propensiuni naturale spre „artileria grea", și a rezultat ceea ce ne așteptam: un amestec de teatru radiofonic și *Un august în flăcări*... (Surpriza este că până și scenele de luptă par

citate!) Redundant acolo unde s-ar fi impus elipsa (ce rost au, de pildă, imaginile de la început, în care actorii își rostesc replicile ca pentru un public de surzi?), tautologic acolo unde ne-am fi așteptat la „panaș" („petrecerea cu conga" e ruptă parcă din *Serata* Malvinei Urșianu!). Sau pur și simplu inadvertent (Hitler vorbește germana, stafful german de la București românește!).

Pesemne că *Oglinda* se străduiește să prindă cât mai mult din „atmosfera epocii" – să devină prismatică –, însă nu reușește decât o mărșăluială de locuri comune (vezi „strângerea cetățenilor" în jurul radiourilor pentru a asculta comunicatul Regelui, vezi *Lili Marlen* cântată fassbinderian peste imagini de arhivă etc. etc.).

Dar, evident, pentru un film care se pretinde „lecție de istorie", nu aceasta e miza; miza este prezentarea „obiectivă" a Adevărului. S.N. o spune în forșpanul filmului, o spune și în program[1] : „Noi [adică, el și Ioan Grigorescu] am redat faptele..."; și: „Pentru prima dată, un film politic care n-a fost supus vreunei ideologii sau cenzuri". Dacă în privința cenzurii S.N. are perfectă dreptate (nici măcar cenzura estetică n-a fost aplicată!), rămâne să ne întrebăm în continuare (așa, ca „moft" intelectual) cum poți face orice în absența unei ideologii, cum poți „reda" niște fapte altfel decât trecute prin filtrul minim al conștiinței proprii; domnul S.N. este fie victima unei imense naivități, fie autorul unei viclene

1. În care, pe fotografia alb-negru a Mareșalului, este „aplicată" o icoană color a Sfântului Gheorghe omorând balaurul...

vanităţi: el ştie probabil că modul cel mai simplu de transmitere a unui mesaj personal este de a-l împacheta în ambalajul (neutru) al „faptelor"... Dar, chiar şi la nivelul faptelor există, cred, o carenţă (S.N. i-ar spune: „credinţă") de construcţie: pentru a înţelege de ce întoarcerea armelor, respectiv arestarea Mareşalului Antonescu (interpretat patetic de actorul Ion Siminie) de către Rege (interpretat dezinvolt de tânărul Adrian Vâlcu) erau absolut necesare *în acel moment*, şi nu mai târziu, episodul 23 august ar fi trebuit analizat mai pe îndelete; nu sunt istoric, însă este evident că acest lucru nu a fost urmarea unui capriciu al suveranului (sau al camarilei sale, aşa cum lasă să se înţeleagă filmul). *Oglinda* consideră însă oportun să zăbovească asupra procesului Mareşalului. Pretenţia de „obiectivitate" zboară în ţăndări: când Antonescu îşi rosteşte testamentul politic în sala tribunalului, filmat în contraplonjeu şi proiectat pe fresca unui Iisus angelicat, devine clar pentru oricine că *Oglinda* este de fapt un monument ridicat Mareşalului. Această „dezvăluire" era, de altfel, anticipată de documentarul absolut devastator ca impact emoţional cu care se deschide filmul: după ce vezi un asemenea *ciné-verité*, nu poţi decât să simţi o revoltă surdă faţă de cei ce l-au condamnat... Filmul nu se opreşte însă aici, ci *reconstituie* în film scena execuţiei cu actorii! Vedem aşadar *de două ori* moartea Mareşalului Antonescu. Pe lângă această „lovitură", restul e floare la ureche: Mareşalul apare demn în faţa lui Hitler, are replici „memorabile", „vede viitorul" (mai bine decât

Iuliu Maniu și ceilalți politicieni democrați la un loc) etc. etc. În râvna de a-l „umaniza" pe Mareșal (deși în nici un moment nu înțelegi de ce ar fi fost „criminal de război"), scenariul împinge ridicolul până la a-l arăta pe marele militar culegând flori, în curtea închisorii, pentru soția sa... Mai era ceva de demonstrat? A, da: Hitler este un *gentleman-warrior* afabil și intelectual, cu care ar fi fost o plăcere să stea de vorbă orice politolog...

Domnul Nicolaescu a fost modest atunci când și-a intitulat filmul *Oglinda*: s-ar fi cuvenit să se numească *Oglinda lui Antonescu* – într-atât figura sa domină filmul, și ca metri de peliculă, și ca intensitate; celelalte personaje sunt episodice, „dau apă la moară" vorbelor sale (vezi Maniu – Ștefan Radof, convingător, la fel ca Șerban Ionescu – Pătrășcanu). Falsă „frescă istorică" pentru reabilitarea unui personaj controversat, *Oglinda* îi lasă la pământ pe toți, în afară de Mareșal; *alla gloria militar*...

BCU IAȘI/CENTRU CARTE

Un film urgent

De două ori urgent: o dată pentru că trebuie văzut în secunda următoare, fiind cel mai bun film românesc din ultimii cinci ani, și a doua oară pentru că este făcut cu sentimentul urgenței, într-o cursă contracronometru cu statul pe loc al cinematografiei noastre, cu statul pe vine al cârtitorilor de pe margine, care pun bețe-n roate, și cu statul pur și simplu.

Road-movie fără metaforă și fără fasoane, filmat din mână, cu dialoguri à la Tarantino și cu trei actori debutanți (Dragoș Bucur, Ioana Flora și Alexandru Papadopol) care sparg ecranul de-atâta firesc, *Marfa și banii* (regia Cristi Puiu, scenariul același Răzvan Rădulescu) anunță o nouă direcție în cinematografia noastră. Asta ar fi vestea bună; vestea proastă e că nimănui nu-i pasă de „noua direcție" – și nu-i pasă de ea pentru că nu-i pasă, în general, de cinema. În condiții normale, un asemenea film, după prezentarea la Festivalul de la Cannes de anul acesta (unde cele mai multe cronici au fost pozitive), ar fi trebuit lansat cu surle; or, n-am auzit să i se fi făcut vreo publicitate (fiind vorba despre

filmul unor debutanți, ar fi avut nevoie, mai mult decât alții, de sprijin); dimpotrivă.

Chiar dacă povestea încape într-o cutie de chibrituri, există mai multă tensiune și mai multă morală în „filmulețul" acesta decât zece pelicule „serioase" la un loc! *Marfa și banii* e genul de film care îți rămâne în minte mult timp după ce l-ai văzut. În „economia" viitorului, pariez pe Cristi Puiu cu ambele mâini.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un *road-movie* imobil

Occident este debutul în lungmetraj al lui Cristi Mungiu, tânăr regizor și scenarist cunoscut până acum mai mult ca autor al câtorva scurtmetraje de succes premiate la CineMAiubit sau DaKINO.

De data asta, el se aruncă în „mare" – fără a o încerca cu degetul! – și reușește un prim film remarcabil (solid, ușor amar, dar mai ales foarte amuzant), care este în egală măsură „de autor" și de public.

Dacă primele secvențe ne introduc într-o Românie mizerabilistă, pe care-am ajuns s-o vedem de-atâtea ori încât a devenit aproape un clișeu (noroaie, gunoaie și-un cuplu de tineri debusolați venind de la piață și găsindu-și mobila în stradă – deși ar fi mai corect să spunem în noroiul din fața blocului...), continuarea este o foarte inspirată „schimbare de macaz" care demonstrează de ce Mungiu este a doua veste bună a cinematografului autohton după Nae Caranfil (prima a fost Cristi Puiu).

Din cimitirul în care Luci (Alexandru Papadopol, la fel de bun ca-n *Marfa și banii*) primește o sticlă în cap,

filmul se bifurcă în trei povești spuse alternativ, fiecare dintre ele aducând informații (și surprize) suplimentare.

Este un tur de forță scenaristic ce ar putea părea o „simplă" virtuozitate goală – deși, pentru un debut, nu e de ici-colea! –, dacă Mungiu nu l-ar umple cu personaje, replici și o atmosferă atât de convingătoare, încât, în ciuda numeroaselor întorsături de situație, una mai inventivă ca alta, senzația cu care pleci de la *Occident* este că trăim, de fapt, într-o Românie tristă, plină de umor și că asta produce filme bune, cu condiția să nu vezi doar jumătatea goală a paharului!...

Cu alte cuvinte: situația e albastră, cultura-i la pământ, tinerii țării se duc, se duc (când nu zac pân' la pensie în vreun „McDonald's"...), dar, chiar și atunci când toți pleacă în Occident, rămâne întotdeauna cineva să stingă lumina la aeroport – în cazul de față, Cristi Mungiu, cu *Occidentul* lui (care are un haz nebun)...

Dorel Vișan (un *pater familias* polițist), Coca Bloos (soția grijulie), Tora Vasilescu (amanta), Ioan Gyuri Pascu (vecinul cinic, bun la toate), veterana Eugenia Bosânceanu și tânăra și foarte talentata Tania Popa (irezistibilă în chip de „telefon mobil"!) sunt cu toții memorabili în acest *road-movie* imobil, un „Non e pericoloso sporgersi!", în care datul cu tifla se conjugă cu râsu'-plânsu', iar dorul de ducă face casă bună cu statul pe loc.

În orice caz, Cristi Mungiu ar face bine să rămână: e nevoie de el!

Grenada de la „Jean Monnet"

Cu *Furia*, debutul său în lungmetraj, Radu Muntean produce a treia surpriză bună a cinematografului românesc din acest an, după *Filantropica* și *Occident*.

Cunoscut ca regizor de videoclipuri, Muntean este mai aproape totuși de Cristi Puiu (autorul lui *Marfa și banii*) decât de Mungiu și Caranfil. Filmul său – combinație reușită de apocalipsă socială și antifeerie *trash* – este propulsat de o energie contestatară ce-l recomandă drept cel mai disperat film autohton de la *Patul conjugal* încoace; un pumn în plexul societății – brutal, direct și la țintă.

Povestea e simplă: doi tineri, îndatorați unui rechin local, dau din colț în colț în clipa în care acesta le reclamă șapte mii de parai, de plătit de azi pe mâine. Unul dintre ei (Dragoș Bucur, excelent) vine cu o „soluție" care e-atât de înduioșător-naivă, încât scenariul lor ar merita o mențiune pentru „Cea mai bună falsă idee bună": aceea de a-i găsi lui Adrian (ex-Copilu') Minune o mireasă (Dorina Chiriac) de-un metru jumate, cu care să-și achite datoria!... Adi Minune își joacă

propriul rol, iar *Furia* este (și) prima incursiune a cinematografului autohton într-o lume (mafia țigănească) pe care Muntean nu se sfiește s-o înfățișeze credibil și fără menajamente.

Filmul nu se complică în complexități psihologice, împrumutând din clipuri nu doar ritmul și o anumită tipologie-instant, ci și o imagine a realității făcută din colajul de gesturi mărunt-semnificative (întâlnirea cu un suporter stelist este antologică!). Nu toate momentele sunt convingătoare – trezirea într-un tramvai la depou este un clișeu inutil. Dar *Furia* își duce la destinație mesajul-dinamită cu un simț al urgenței care-l face la fel de deranjant ca grenada aruncată-n poarta liceului „Jean Monnet"...

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O comedie în locul dramei

Când Nae Caranfil m-a rugat să prezint *Filantropica* la premieră, l-am refuzat: filmul tocmai primise șase premii UCIN, așa că „recomandarea" mea era de prisos. În plus, dacă aș fi acceptat, aș fi girat un abuz; nu pentru că filmul n-ar merita șase (sau chiar mai multe) premii, ci pentru că, în mod normal, chestia ar fi trebuit să se întâmple cam anul viitor, pe vremea asta. *Filantropica* este primul caz pe care-l știu de film lansat cu o „salbă" de premii atârnată de gât...

Lăsând la o parte originalitatea premierei cu premii (doar suntem în România!), *Filantropica* este o foarte savuroasă fabulă (post)modernă, cu găselnițe gârlă („sindicatul" cerșetorilor, de pildă), replici care fac plici și un ton atât de diferit de jalea din cinemaul autohton, încât Nae ar trebui, înainte de toate, decorat cu „Vitamina anului" pentru buna inspirație de a vedea o comedie de milioane acolo unde alții nu văd decât drame de doi lei. Scenarist inteligent și abil, Caranfil șterge de praf clișeele în vigoare, stoarce lacrimi (de râs) din proza cotidiană

și nu uită o clipă că Invenția (nu Imitația) este calea cea mai sigură spre Cinemaul de calitate. *Filantropica* împacă – în fine! – spectatori și critici, într-o țară unde și unii, și alții se uită mai mult la TV...

Filantropica lui Caranfil vorbește cam despre același lucru ca și *Marfa și banii* lui Puiu (adică o Românie mafiotică), însă modalitatea este diferită. Pe Caranfil nu-l interesează „Dogmele" în vigoare și nu visează să „revoluționeze" Cinemaul; „camera în mișcare" nu-l pasionează (probabil, pentru că scenariile sale sunt în mișcare!), sunetul în priză directă nu-l preocupă (la cât de bine scrise sunt replicile, ar fi și păcat!) și, în general, Caranfil e mai curând adeptul unui cinema clasic. „Cuminte", dar eficace. Și-apoi, a câta oară trebuie amintit truismul potrivit căruia fiecare subiect își alege forma specifică în care să fie turnat...? Camera în mișcare era ideală pentru a povesti *Marfa și banii* – *road-movie* dramatic, un fel de *Reconstituirea – 30 ans après*, așa cum dispozitivul clasic convine de minune *Filantropicii* – basm ironic, un *Prinț și cerșetor* care se-uită-la-PRO-TV.

Ca film, *Filantropica* este mult peste *Asfalt tango*; ca problematică, e mult mai incitant decât *Dolce far niente*, iar ca miză, e mult peste *E pericoloso sporgersi*; în orice caz, dacă putem discuta cum „stă" *Filantropica* față de filmul de debut, un lucru pare evident: cu acest ultim titlu, Caranfil reușește să iasă din sfera sentimental-privată, cu un scenariu-perfect-ca-de-ceasornic, și, ajutat și de exercițiul de impersonalizare literară din *Dolce far niente*, să se aventureze cu succes în zona comicului social, pe

care-l cam rasolise în *Asfalt tango*. *Filantropica* este în același timp un divertisment popular, un film subversiv și un (paradoxal) manifest de autor, acela prin care demonstrezi că poți face cinema de calitate fără a-ți pierde publicul sau individualitatea.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Deportări, debarcări etc.

Train de vie (*Trenul vieții*) al lui Radu Mihăileanu este istoria peripețiilor unei comunități de evrei care decid să se „deporteze" cu trenul în Palestina dintr-o Europă de Est amenințată de nazism; dincolo de meritele tehnice (un montaj excelent, un decupaj precis și o coloană sonoră impecabilă), ceea ce entuziasmează este forța unei idei de scenariu absolut originale și dezinvoltura regizorului-scenarist de a o pune în imagini fără fasoane. Este genul de comedie populară care, fără să aducă mari „revelații" în planul expresiei, convinge în primul rând prin faptul că o formulă mai curând tradițională este eficientă și astăzi. *Story*-ul e lucrul cel mai bun din tot filmul: o poveste aparent „nebunească", plină de verva idiș a dialogurilor și de întorsături de situație nu o dată burlești. Suntem – finalul filmului ne divulgă „realitatea" cu o ultimă imagine de neuitat – în visul unui nebun, al „nebunului satului", Schlomo; din această perspectivă, totul se leagă, imposibila Istorie mare se face mică și posibilă, cât să încapă în istoria povestită a bietului Schlomo, în trenul deportaților, zburând în

ritmul muzicii lui Goran Bregovici spre libertate... Acestui concept (umanist sau dulceag, după dispoziția fiecăruia) îi sunt subordonate toate celelalte – și poate că, dacă sunt de făcut reproșuri filmului, unul dintre acestea ar fi tocmai faptul că, dincolo de „găselnița" inițială, restul poveștii se complace cam prea mult în ilustrarea ei: dacă „fatalitatea" situației unor actori români puși să joace rolul unor evrei vorbind în franceză poate fi acceptată ca o convenție, alternarea scenelor de un comic feroce cu scene duioase într-un mod destul de artificial este un punct minus al filmului (cu atât mai mult cu cât aceste scene nu reușesc să emoționeze!). Există apoi – dar aici este vorba mai degrabă despre o chestiune de gust – o latură cam apăsat „folclorică" și puțin demonstrativă, care culminează cu scena întrecerii câmpenești între orchestra evreilor și cea a țiganilor: dacă necesitatea unei asemenea „dezlănțuiri" muzicale este de înțeles din rațiuni de ritm, nu este mai puțin adevărat că această „pigmentare" pare mai curând impusă, exterioară filmului, care dă impresia în astfel de momente că e făcut „pentru galerie"...

Cu aceste rezerve, *Trenul vieții* trebuie privit însă ca un posibil model pentru cinematograful românesc rămas de căruță, incapabil să dea la iveală *filme*, și nu „eseuri"! Faptul că pelicula lui Mihăileanu a cunoscut succes la Festivalul de la Veneția din acest an (unde a primit, de altfel, și premiul FIPRESCI) și că el s-a aflat la un moment dat într-un top săptămânal al primelor zece filme în *box-office*-ul francez demonstrează că a fi regizor

român nu este neapărat incompatibil cu a face un cinema viabil. Cu o condiție: a nu considera cinemaul o artă înainte de-a fi artizanat! Modestia meșteșugului este un lucru care, din păcate, a cam dispărut din cinematografia românească...

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Evrei naziști

Ajuns pe marile noastre ecrane cu o întârziere de 4 ani, *Trenul vieții* e filmul care i-a adus regizorului Radu Mihăileanu succesul de public și de critică pe care îl aștepta. E un scenariu care pornește de la o idee formidabilă: în 1942, o comunitate de evrei organizează un „tren al deportării" care să-i ducă în Palestina! După spusele regizorului, scenariul era cunoscut de Roberto Benigni, care fusese solicitat să joace unul dintre rolurile principale; Benigni a refuzat, dar filmul său, *La vita e bella* – cu o poveste oarecum asemănătoare –, avea să iasă pe ecrane înaintea *Trenului vieții*, triumfând la Cannes și la Oscaruri...

Ce trebuie spus este că, la nivelul poveștii, *Trenul vieții* este net mai bun decât multipremiatul film al lui Benigni; nu doar premisele filmului, dar multe dintre întorsăturile de situație, soluția finalului și un plan de ansamblu demn de Lubitsch (evrei deghizați în naziști rugându-se la apus) sunt superioare lui *La vita e bella*. Filmul reușește să spună o fabulă umană (de aceea nici nu contează dacă povestea e autentică sau nu) într-un

mod remarcabil de simplu și de eficace, fără „efecte" sau defecte majore – din acest punct de vedere, *Trenul vieții* este mai asemănător lui *No Man's Land*, filmul bosniacului Tanovic premiat tot la Cannes și apoi oscarizat. Ca cinema însă (prin asta înțelegând nu doar meserie, ci și un anumit panaș vizual), filmul lui Mihăileanu e mai modest. Actorii români sunt destul de terni în comparație cu restul, sătucul de la-nceput pare de carton, câteva momente sunt cam „folclorice" și, una peste alta, lipsește acea „nebunie" regizorală ce ar fi putut să ridice *Trenul vieții* la nivelul scenariului...

Mihăileanu a fost asistentul lui Ferreri. Nu se vede.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

R.P.R. face ordine

Dacă nu s-ar fi întâmplat, povestea din *Marele jaf comunist* ar fi trebuit inventată. E genul de poveste făcută să stea pe un ecran (mare sau mic, n-are importanță) și pe care un producător/distribuitor cinic de la Hollywood (știu, e un pleonasm...) ar vinde-o în doi timpi și trei mișcări. Gândiți-vă numai: e „ruptă din Realitate"; conține un grup de bandiți; bandiții sunt comuniști; mai mult, bandiții sunt evrei, iar aceștia sparg Banca Națională a RPR în plin comunism autoritar (alt pleonasm...), sunt prinși, „judecați", condamnați și executați... Un detaliu important: sunt executați *după* ce vor fi jucat propriile roluri într-un film („documentar") de ordine, disciplină și propagandă! Filmul s-a numit *Reconstituirea* (proto-ironic, nu?), a fost regizat de Virgil Calotescu și poate fi văzut astăzi – cum spunea regizorul *Marelui jaf comunist*, Alexandru Solomon – ca un „proto--reality-show". Combinat cu un *snuff movie*: toți protagoniștii *Reconstituirii* sunt morți – au fost omorâți...

Dar e puțin probabil să existe – sau să fi existat – un regizor-scenarist *atât* de cinic precum regizorii-scenariști

ai Republicii Populare Române. „Artiști emeriți", când nu „artiști ai poporului", aceștia au ridicat crima de stat la rangul uneia dintre „artele frumoase"; în orice caz, au ridicat-o la rangul de film. *Reconstituirea* lui Calotescu nu e „Cinema", e doar propagandă turnată pe peliculă, în scop (care, nu-i așa, scuză mijloacele) didactic. Dar, în didacticismul său rudimentar, poate suplini un scurt curs de leninism-stalinism (versiunea Beria). Iar paradoxul face ca astăzi să avem nevoie de paranteze explicative, de „contextualizări", de analize și eseuri psihodramatice pentru *a înțelege*: un film oarecare, un fals documentar (docu-dramă, mai degrabă) care înseamnă, pentru istoria cinemaului, exact opusul genialelor documentare ale lui Leni Riefenstahl – un *asemenea* gunoi toxic produs de propaganda comunistă trebuie în 2000 și ceva să fie reproiectat pe un ecran (mare), vizionat, comentat... Este, cred, cea mai bună idee a *Marelui jaf comunist*, singura care justifică recursul (în sens juridic aproape) la film pentru a povesti *hold-up*-ul din 1959. Făcând aceasta, Solomon așază umăr la umăr rudele sau prietenii victimelor și călăii: îi pune în „sala de cinema" (de fapt, în aerul „liber" al unui parc muncitoresc din Bucureștii Noi) să privească imaginile *acelea*; tânărul regizor, inteligent și cultivat, speră să provoace o psihodramă, refăcând scena din *Hamlet* în care actorii, dirijați de prințul Danemarcei, „reconstituie" uciderea Tatălui și provoacă o *prise de conscience* a fratelui ucigaș. Numai că mizanscena nu are efectul scontat, „trezirea conștiinței" nu se produce: monștrii comuniști nu au conștiință –

au justificări. Acest *unhappy-ending* al micului experiment încercat de Solomon este poate mai semnificativ decât lasă să se întrevadă; nu este vorba doar despre limitele filmului ca instrument de investigare şi, cum ziceam, de trezire a conştiinţelor (nu poţi „trezi" ceva ce nu există!); este vorba *mai ales* despre faptul că, în ciuda experimentului ratat, rămâne o urmă pe peliculă, iar acea urmă este (tot) film. Ba chiar este Film! Practic, Solomon „ratează" acolo unde Calotescu reuşeşte – în a manipula silind Realitatea să se muleze după un calapod. Contează mai puţin că filmul lui Calotescu e toxic, iar cel al lui Solomon terapeutic; propoziţia „tare" este că Arta (arta adevărată) nu poate schimba Realitatea, în timp ce surogatul ei da! Ce-i drept, prima o poate „schimba" preţ de câţiva ani – hai, decenii – şi în condiţii de totală lipsă de libertate. Dar paradoxul rămâne şi ar merita investigat (în alt film).

Documentarul lui Alexandru Solomon reprezintă unul dintre cele mai inteligente filme (documentare şi pelicule de ficţiune reunite) făcute în România. Este o investigare a istoriei făcută cu „armele" filmului, un fel de *imagine contra imagine.* Din această confruntare spectatorul nu are decât de câştigat. Nu-l rataţi!

Duru-duru...

15, în regia lui Sergiu Nicolaescu, e un film cu Mihaela Rădulescu într-un Trabant. Sigur, există şi alte lucruri – în primul rând patrupede (probabil o ofertă de la „Vier Pfoten"), un marinar pe nume Marinică, o naştere în Catedrala din Timişoara, o jurnalistă franceză venită să facă poze din elicopter şi să-i întrebe pe copiii străzii cum stau cu „Credinţa în Dumnezeu"... –, dar lucrul cu care rămâi, pe bune, este diva care *vaya con* Trabant.

Scenariştii Sergiu Nicolaescu şi D.R. Popescu au vrut să facă o poveste zguduitoare despre idealurile pentru care s-au jertfit tinerii în 1989 şi care-au ajuns terfelite de corupţie, uitare şi indiferenţă; a ieşit o poveste cu cântece la chitară care sună ruseşte şi se pronunţă turceşte („Duru-duru, dai cu curu'..."), cu un şofer de TIR frigorific ce parcă tot aude ceva în containerul plin cu cadavre, cu un ofiţer, Ciucă, întâlnindu-se cu şoferul de TIR, Cioacă (cel mai bun gag al filmului!), şi mai ales cu un vis-în-film de mare excepţie, care ne readuce în veşnica lui pomenire Visul cu Bobby din *Dallas*.

Mai există un apartament, în care stau Imola (Ioana Moldovan), şvăboaica Hilde von Trabant (Mihaela Rădulescu) şi Nina (Daniela Nane), dar cu apartamentul ăsta e-o chestie, ceva scenaristico-paranormal: de cum intră, toţi se reped afară din el: ba la spital (Imola e-nsărcinată), ba la biserică (Imola e nemăritată), ba la amândouă. Marinică (Cristi Iacob) se întoarce acasă, dar întotdeauna cineva se pregăteşte să-l scoată de acolo, şi-aşa se face că, la un moment (dramatic) dat, el pleacă pentru totdeauna, sfârşind ars de viu la Crematoriul Cenuşa... Martore tăcute ale evenimentelor, patrupedele privesc trist. Dacă mă întrebaţi ce e *15*, dramă, comedie, n-aş şti să vă spun – e doar un film de Sergiu Nicolaescu.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Adevăr şi fals în Revoluţia din Decembrie

Ultimul film al veteranului Sergiu Nicolaescu (*Dacii*, *Mihai Viteazu*, *Cu mâinile curate*, *Nea Mărin miliardar*, *François Villon*, *Mircea*, *Orient Express* etc.) se numeşte *15*, titlu care trimite în mai multe direcţii. Ar fi vorba mai întâi despre cei 15 ani care au trecut de la Revoluţie, timp în care idealurile pentru care au murit acei oameni în decembrie '89 s-au transformat pentru unii (puţini) în conturi serioase în bănci, iar pentru alţii (majoritatea) în pensii mizere şi ajutoare de şomaj. În al doilea rând, 15 este numărul cadavrului încă viu al lui Marinică, marinarul mereu chefliu împuşcat la Timişoara şi dus, în urma unei operaţiuni secrete de camuflare a masacrului, la Bucureşti, la Crematoriul Cenuşa, pentru a fi incinerat împreună cu alţi 42 de martiri; operaţiunea poartă numele de cod „Trandafirul" (nu ni se spune de ce şi mai ales de ce se schimbă pe parcurs). În fine, 15 este vârsta fiului acestui Marinică (şi al unei muncitoare pe nume Imola), căruia i s-a pierdut urma şi pe care-l caută – în scopuri de *scoop* jurnalistic – o gazetară

franceză de origine română, „Irenne" (sic!), reîntoarsă în ţară în 2004...

Tonul general al filmului este amar, deziluzionat: „Revoluţia" nu mai interesează decât ca prilej de comemorări oficiale şi, cum spuneam, de „bilanţuri" în presă. (Sau ca subiect de film – vezi *15.*) România de acum a devenit o ţară a nimănui, asemeni copiilor abandonaţi prin canale, o ţară a contrastelor sociale în care cei cu mână lungă fac legea, iar corupţia se măsoară în oferta de şpăgi şi omerta generalizată: cei care au fac ciocu' mic, refuzând să răspundă de unde au, iar cei care n-au stau cu botul pe labe, înfrânţi de „sistem". Nimic nou, dar de data asta o spune Sergiu Nicolaescu, actor al Revoluţiei şi senator al Tranziţiei. Dar această punere în oglindă a celor două Românii (cea falsă a lui Ceauşescu şi cea „adevărată" a lui Iliescu-Constantinescu-Băsescu) este, dramaturgic vorbind, disproporţionată: deşi filmul începe în prezent, odată cu trimiterea jurnalistei (Maia Morgenstern, extrem de expresivă când face poze din elicopter) pe urmele copilului născut în catedrala din Timişoara, întoarcerile în timp, în decembrie 1989, la povestea lui Marinică (Cristi Iacob, care şi cântă) sunt atât de frecvente şi de lungi, încât spectatorul are deseori senzaţia că începutul a avut doar rol de „copertă". Nici asta nu e adevărat, căci revenirile în prezent au loc totuşi din când în când; însă este imposibil de spus de ce în anumite momente, şi nu în altele. Funcţia dramatică a „contrapunctului" pare să fie mai degrabă efectul unui hazard de montaj.

Imola (Ioana Moldovan, lăcrămoasă) trăieşte aşadar la Timişoara împreună cu colegele ei de fabrică, şvăboaica Hilde (Mihaela Rădulescu, mămoasă) şi Nina (Daniela Nane, irosită), într-una dintre acele case bănăţene care seamănă cu versiunea locală a locuinţelor neorealiste: o clădire aproape neverosimilă, cu o intrare gen „turn" şi cu două şiruri de coridoare exterioare de o parte şi de alta, care dau în curtea interioară a imobilului. Această locaţie este cel mai interesant lucru din film: o „implantare în peisaj" ce are toate datele autenticului (imediat ce o vezi, eşti convins că în acea casă chiar au trăit nişte oameni). Al doilea lucru interesant din film este prezenţa patrupedelor: *mulţi* câini şi pisici apar în răstimpuri în cadru, parcă spre a ne aminti că mai există ceva viu şi adevărat în această poveste... Din păcate, nici Sergiu Nicolaescu, nici „încercatul" său scenarist, prozatorul D.R. Popescu, nu par să-şi fi dat seama că atât casa bănăţeană, cât şi animalele domestice prezente în film sunt *adevăratele* vedete ale filmului şi că ar fi meritat o dramă animalier-locativă pe măsură: patrupedele sunt reduse la un rol „decorativ" (sau simbolic? – e greu de spus), contemplând mute povestea pe cale de desfăşurare, în timp ce fabuloasa casă bănăţeană (care ar trebui să facă imediat obiectul unei restaurări UNESCO!) pare să alunge sistematic personajele filmului...

Din fericire, nu acelaşi lucru se poate spune despre film: *15* este un film de maturitate – una dintre cele mai irezistibile comedii despre „Revoluţie"! –, care trebuie văzut ca să fie crezut. Şi nici măcar atunci.

Omul din umbră

Magnatul e un film înșelător. Titlul, afișul și primul sfert de oră te trimit la un gen mult mai rar, dar foarte necesar (filmul-anchetă), cum a fost *Omul zilei*, al lui Dan Pița. Însă *Magnatul* (regia: Șerban Marinescu, scenariul: Bogdan Ficeac) nu e *Omul zilei*; e mai mult „Omul, frate cu gardul", ca în „Afară-i vopsit gardul": la prima vedere, ceva cu afaceri, intrigi, dezvăluiri, mașinațiuni politice și tot tacâmul; la a doua, odată intrat în „meniu", o poveste plicticoasă despre un patron de presă strâns cu ușa să cedeze, să „facă jocul"... Filmul dă impresia că n-a avut suficient combustibil ca s-ajungă la destinație (marea corupție) sau că a avut, dar n-a putut, căci n-a vrut vreun cine-CNA. În ambele cazuri, e avortat.

E cel puțin ciudat că realizatorii *Magnatului* au ales să focalizeze pe „drama" lui Mircea Moraru (Dorel Vișan, lemnos), când personajul-cheie era de la o poștă cel jucat de Horațiu Mălăele (perfect): un Talleyrand de duzină uns cu toate alifiile, eminența cenușie a tuturor matrapazlâcurilor tranziției, tipul canaliei necesare...

Pe el am fi vrut să-l „investigheze" filmul! El este cel care sare din ecran, trăgându-te de mânecă – nu Moraru, nu Manasia (candidatul la președinție, jucat și cu ochii închiși de un Gheorghe Dinică mereu versatil) și nu Nico (!). În loc să sape la această mină de aur, filmul decide că povestea lui Moraru (familie disfuncțională, telenovelă maritală, însingurare, cancer, curând moarte...) e mai interesantă. *Nu* e! Oricât de bună e Ana Olaru (fiica), oricât de impozantă e Olga Tudorache (sora) și oricât de picantă e Mihaela Hărăbor (amanta) într-un rol de cinci minute (dintr-un film de 80), *story*-ul cu magnatul măcinat de gânduri, contemplând zăpada ca pentru ultima oară bla-bla-bla e vax.

Și cine naiba e „Titus"?!

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Scuipatul pe ecran

În *Raport despre starea națiunii*, de Ioan Cărmăzan, există o secvență care spune totul despre filmul însuși. Suntem în piață, printre tarabe și privim prin ochii unei camere TV care filmează; protagonistul, reporter la respectiva televiziune, este agresat verbal de un malac tuciuriu cu care mai avusese niște altercații; după câteva înjurături cum numai în filmele românești mai auzi, malacul scuipă în direcția camerei – un scuipat gros, vârtos, care se lipește de cameră. Adică de ecran. Adică de ochii noștri. *Quod erat demonstrandum!* Ca „subtilitate" lasă de dorit, dar ca eficacitate nimic nu bate flegma-n ochi. „Mesajul"? Suntem în rahat, trăim în rahat, deci ne-am obișnuit cu rahatul și-o să-l consumăm mult și bine... Mesaj deci este. Dar mai este și altceva? Adică, film fiind, este cinema?

Nu, nu este. Este doar interjecție, înjurătură și, cum ziceam, scuipat. Nu este nici măcar „incoerent": dac-ar fi incoerent, ar trebui să aibă o legătură – chiar și contradictorie – cu coerența... Acesta n-are; este pur și simplu lipsit, ocolit, privat de coerență.

Ce are? O imagine bună (Cristian Comeagă), irosită degeaba. O scenografie inspirată (Carmen și Gheorghe Rasnovsky), dar ce folos? Un cuplu de tineri actori promițători (Emil Hoștină și Irina Dinescu) care au fețe de cinema, dar n-au roluri. „Actori" strecurați printre tarabagii (o idee bună, în principiu), pe care-i miroși de la o poștă că sunt actori pentru că joacă mai prost decât neprofesioniștii. Și multe, prea multe fițe; Cărmăzan vrea să „deconstruiască" realitatea, numai că o cameră în spinare și-o „poveste" spusă alandala nu fac neapărat un film „modern", ci, ca aici, o aiureală cu pretenții. O aiureală în cel(uloid)ofan. Concluzia: merităm scuipatul, de bine ce-l și plătim.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dumnezeu cu Ro-mila

Claudiu Romila este un regizor debutant, care se pare că a fost mai mult actor până acum; în fine, a debutat cu *Despre morți numai de bine*, un film având la bază un „scenariu literar" semnat de Stelian Tănase. Vestea bună este că scenariul a renunțat să pretindă că e literar, devenind un simplu scenariu de film polițist, plasat în lumea interlopă și politică (cele două rimează probabil „literar"), cu traficanți de droguri, trafic de influență, șefi de partide politice, soții de șefi de partide politice care trăiesc cu bodyguarzii, polițiști conștiincioși, ziariste ambițioase, o crimă – ingrediente din care un regizor OK ar fi putut scoate, e drept, nu o capodoperă, ci un film mediocru.

Vestea proastă e că sunt mai multe vești proaste: filmul e pe alocuri hilar de prost, actorii (cu o excepție: Victoria Cociaș) joacă telefonat, ca-n telenovele, o urmărire cu mașini e-atât de lungă, că-ncepi să bâțâi din picioare, iar povestea e sucită și-nvârtită până când se duc naibii și miza polițistă, și cea politică... Una peste alta, referitor la *Despre morți numai de bine* nu poți zice

nimic de bine. Decât dacă ar fi un film mort. Și e născut mort!

Am mai spus-o și o mai spun: avem nevoie de filme de gen. Polițiste, musicaluri sau comedii, e loc pentru toate în cinematograful nostru sărăcuț. Există o singură condiție: să fie făcute cu profesionalism. În filmul debutantului Romila, profesionistă e doar imaginea veteranului Florin Mihăilescu (care se încăpățânează să se prezinte ca „director de fotografie", deși termenul corect este *de imagine*). În rest, nimic nu se leagă, totul se destramă. Impresia e de film de televiziune, care, dintr-un viciu al CNC, a ajuns pe marile ecrane, în căutarea unui public pe care nu l-ar fi avut în veci la televiziune. Nu doar că povestea – la rigoare, plauzibilă – e povestită prost. Nu doar că există clișee peste clișee, care-ți sar în ochi pentru că altceva n-are ce să-ți sară. Nu doar că actrița pusă să o joace pe ziarista care investighează „cazul" ar fi mai la locul ei aducând tava într-un sitcom. Marea problemă a acestui film este că nu reușește nici măcar să fie mediocru!

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Filme româneşti. Vai!

Cineva a spus despre *Proprietarii de stele* că e cel mai prost film văzut vreodată. Eu nu pot spune aşa ceva: e doar cel mai prost film NEvăzut vreodată – nu urăsc pe nimeni atât de tare încât să-l trimit să-l vadă. La o săptămână după *Proprietarii...* iese şi *Sexy Harem Ada Kaleh.* Bănică Jr. şi-ntr-unul, şi-ntr-altul. Bitman şi-ntr-unul (varianta Holograf), şi-ntr-altul. Ai senzaţia de vase comunicante: îi pui într-un film, musai să se scurgă şi-n următorul!

Proprietarii... are o poveste care – de bine, de rău – putea să dea un film OK, dacă ar fi căzut pe alte mâini. *Sexy...* n-are poveste, a căzut pe mâinile unor cabotini jenanţi şi – totuşi, culmea! – are un haz atât de tembel, încât chiar te face să râzi de două-trei ori. Totul e să uiţi că miroase a şuşă de la o poştă şi să treci peste titlul de belea. Bănică Jr. e fiul din flori al lui Jean Constantin, un turc din Ada Kaleh devenit patron de bar „sexy" în Bucureşti; primul îl caută pe al doilea cu ajutorul prietenei sale (Rona Hartner), dar chestia devine zăpăcitoare (travestiuri, mizanpliuri), nu mai înţelegi nici de

ce trebuie să se deghizeze nenorociții una-două, nici ce caută șeicul arab în România, nici ce e cu turcu'. nici ce-i cu pistolu'.

E partea care mi-a plăcut cel mai mult: parcă toți – scenariști, actori – au înnebunit subit ori s-au prostit sau și una, și alta. În rest, totul e de plâns.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ce tristă fascistă...

În *Ce lume veselă...*, ultimul film al veteranei Malvina Urșianu, o doctoriță oftalmoloagă (Tamara Crețulescu, jucând ca-ntr-o telenovelă) pune ochii – la propriu – pe-un mult mai june pictor așa-zis „avangardist" (Florin Piersic Jr., jucând ca-ntr-o reclamă). După ce-l convinge că este „cam palid", n-ar strica să-și facă niște analize (într-un film de-o oră și jumătate, cred că se zice chestia asta de vreo trei ori), descoperă că este *good material* pentru a-i face un copil... Pictorul se-ndrăgostește de doctoriță – sau cel puțin asta ar trebui să-nțelegem din privirile languroase și replica repetată: „Ce parfum superb!" (sau „super", sonorul filmelor românești fiind ăla care e...). Dar doctorița nu se-ndrăgostește de el: ea nu vrea decât să se distreze și să-l folosească, punându-și în aplicare planul (comunist-fascist) de a-l utiliza la însămânțare... La sfârșit, doctorița borțoasă urcă opintit scările blocului în care stă (liftul nu merge), se descalță de pantofii cu toc pe care-i purta (să nu știe ea că „balerinii cu talpă plată fac gravida relaxată"?) și, tocmai pe când se pregătește să se relaxeze cu televizorul (dar

televizorul, nefiind „balerin cu talpa plată", nu relaxează, ci prezintă deșănțat crime, războaie, sex fără perdea și tot așa...), țârrr la ușă: pictorul! Ea nu deschide, de-a dracu', îl lasă să sune lung de câteva ori (orice comparație cu capodopera hollywoodiană *Moștenitoarea*, cu Olivia de Havilland, este nulă și neavenită!), el pleacă trântind ușa liftului (între timp se reparase), ea deschide, găsește portretul ei (pictorul avea mania de-a face portrete femeilor de care se despărțea), se duce la fereastră și-l vede plecând la braț cu o alta (în cinci secunde ajunsese deja la parter, semn că liftul se reparase pe bune), ea se întoarce spre spectator și zâmbește ambiguu: „Sfârșit"!

Dacă vă-ntrebați cum zâmbește spectatorul după ce scapă de tortura acestui film, o să vă spun: ca-n desenele animate, când bietul Tom primește o bâtă în cap, dacă tot vreți să știți! (Atunci când am văzut eu filmul, nu eram, oricum, decât cinci bucăți *groggy* în tot cinematograful Scala...)

Iar dacă vi se pare că rezumatul meu e prea lipsit de subtilitate, prea vulgar sau caricatural, așteptați să vedeți filmul! Eu unul de mult n-am văzut ceva mai prost. Așa că a-l „analiza" în amănunt (gen scenariu – 0, o studentă în anul întâi n-ar trece examenul cu-așa ceva; interpretări – 5 cu indulgență, la nivelul serialului *În familie*, Silviu Petcu adus direct din *Divertis* cu accentul lui arăbesc cu tot; regie – 4 cu felicitări, Malvina Urșianu a uitat și puținul pe care-l știa acum vreo 30 de ani etc.) înseamnă a-i acorda mai multă importanță decât are.

Singurul lucru „important" este că-ți dă o stare proastă. E un film toxic – așa cum se spune „sarcină toxică". Iar ultimul lucru pe care mi-l doresc pe lumea asta este să fiu „însărcinat" de Malvina Urșianu... Vremurile alea s-au dus!

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Proba de reportofon

În *Proba de microfon* (cel mai bun film al lui Mircea Daneliuc, alături de *Iacob*) există la final un cadru antologic în care cameramanul TV (interpretat de regizor) devine personaj: din imaginea filmului trece în cea de televiziune. Din păcate, nimic nu „trece" în ultimul film al lui Daneliuc, *Ambasadori, căutăm patrie.* Nici titlul (inițial, *Allegro allarmato*), nici scenariul, nici regia – nimic: e cel mai prost film al celui pe care ziarul *Adevărul* l-a premiat acum câtăva vreme, așa că acum a făcut ciocul mic...

Ce-i drept, Daneliuc a stat (prea) mulți ani pe tușă, într-o meserie în care, dacă nu faci film după film, ești *out.* Dar asta nu explică totul. L-am văzut recent pe Daneliuc spunându-i Mihaelei Rădulescu că regizorul „trebuie să știe să scrie scenariu"; poate că trebuie, dar nu trebuie să scrie scenariile filmelor pe care le regizează! Pentru că rezultatul va arăta, de pildă, așa: *Ambasadori, căutăm patrie* = un haloimăs, un talmeș-balmeș din care nu înțelegi nimic (nu în ultimul rând din cauza sunetului – așa cum am mai spus cândva, filmele românești ar

trebui subtitrate toate în limba română!), o pierdere de timp, de bani şi de peliculă. Singurii care se salvează sunt actorii – toţi foarte buni, cu o menţiune specială pentru Mircea Rusu.

În asemenea condiţii de „austeritate estetică" (ca să nu-i zicem pauperitate), debutul lui Titus Muntean, *Examen*, poate părea excepţional. Nu este; e doar un film bun. Numai că, la noi, ce ar trebui să fie regulă a devenit excepţie... *Examen* e un film corect, îngrijit, foarte bine jucat (toţi, cu o menţiune iarăşi pentru Marius Stănescu, prezent şi la Daneliuc) şi care are meritul de a readuce în actualitate un „caz" de abuz comunist. Spun „în actualitate" pentru că există un „insert" al prezentului sub forma anchetei TV făcute de un cuplu de studenţi la final, când cei doi îşi dau seama că n-au scos mare lucru din interviul cu victima abuzului, că „nu interesează pe nimeni" ce-a spus el, renunţă la reportaj... Este un final à la *După-amiaza unui torţionar*, numai că acela te punea doar pe gânduri; acesta te şi emoţionează.

Dă muzica mai tare-afară!

Noro e genul de film pe care-ai vrea să-l poți iubi, pentru că tratează o temă sensibilă (povestea unui băiețel cu handicap locomotor), pentru că se întoarce la un „cinema de cameră", departe de simboluri și obsesii istorice, pentru că e scris de un scenarist de succes (Răsvan Popescu) și regizat de un mare cineast român (Radu Gabrea)... Puștiul care-l interpretează pe Noro (Tudor Necula) e o revelație, aducând cu Jean-Pierre Léaud din *Cele 400 de lovituri* și fiind la fel de natural ca acela în primul său rol. Victoria Cociaș (mama) e o actriță de mare forță dramatică și care dovedește – și cu acest film – de ce e nevoie de o prezență ca a ei în cinematograful românesc. Din păcate însă (și cu excepția câtorva scene convingătoare, majoritatea având drept fundal canalul Discovery), filmul nu e o reușită, iar motivele cred că ar trebui căutate în mai multe locuri deodată...

În primul rând, și acest film, ca mai toate filmele românești, suferă de ceea ce aș numi „vampirizarea imaginii de către muzică". În acest caz, muzica lui

Adrian Enescu. Nu ştiu cum compun muzicienii noştri de film, dar ceea ce ajunge pe ecran este strident, abundent şi asurzitor. O scenă ce ar fi putut provoca emoţie (primii paşi ai lui Noro sub privirile încrezătoare şi speriate ale mamei) este distrusă efectiv de pompierismul sonor! În fine, interpretarea unui mare actor ca Dorel Vişan (tatăl poliţist) lasă şi ea de dorit... *Noro* e un film plin de bune intenţii, făcut de oameni talentaţi şi cu câteva lucruri valabile; dar, per total, trece pe lângă ţintă.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mama RomâNica

În 1962, Pier Paolo Pasolini realiza *Mamma Roma*, unul dintre cele mai copleşitoare portrete ale unei femei, cu Anna Magnani în rolul titular; în această dramă, Magnani joacă rolul unei prostituate aproape de „pensie", care încearcă să devină „mamă onorabilă" de dragul fiului ei adolescent. În 2005, Mircea Daneliuc iese pe ecrane cu *Sistemul nervos*, cu siguranţă cel mai clocotitor portret al unei femei din cinematograful românesc; femeia este Nica, jucată genial de Rodica Tapalagă, iar faptul că este vorba despre o pensionară ce vorbeşte singură şi se îndrăgosteşte de *TV-hero*-ul Mircea Radu (Paul, în film) poate părea „secundar"... Dar nu e aşa; este pur şi simplu demonstraţia cvasiclinică a „terapiei intensive" post-'89: „Aţi înnebunit poporul cu televizorul!".

Un titlu provizoriu al filmului a fost la un moment dat *Mam'mare*; un altul ar fi putut să fie – dacă Mircea Daneliuc ar fi avut cunoştinţă mai din timp de aceasta – *Matusalem revoluţionează*, ca o parafrază la articolul foarte controversat (şi amendat!) al lui Mircea Mihăieş

„Matusalem votează". Titlul *Sistemul nervos* mută accentul de pe figura bunicii contestatare pe „mutra" convalescentă a unei naţiuni; dar este o simplă metonimie: tragicomedia turbată a lui Daneliuc *este* de fapt *despre* o „mamaie" confuză, scăpată de sub control, care „iubeşte nebuneşte" televizorul şi vede comploturi peste tot. O paranoie ambulantă, cu basma. Nica, adică „Mămica România".

N-am citit romanul inspirator, dar pot să afirm, cu un entuziasm abia temperat de acrelile meseriei de critic, că *Sistemul nervos* este cel mai bun film al lui Daneliuc de după '89! În trena şi în vâna *Patului conjugal* – primul mare film al lui Daneliuc de după Revoluţie –, dar şi cumva în continuarea celeilalte apocalipse româneşti care a fost *Senatorul melcilor. Patul...* avea scene colosale şi un simţ nemăsurat al grotescului, pe care-l transforma în enormitate definitivă; *Senatorul...* avea forţa derizoriului şi a excesului semnificativ, care deveneau literă de evanghelie convulsivă. *Sistemul...* este, pare-mi-se, cel mai reuşit din această „trilogie a dezastrului" de a fi român, căci Daneliuc a găsit în formula monologului interior al Nicăi cimentul care face să se ţină laolaltă şi povestea (emblematică), şi delirurile ei (la fel de revelatoare). Este un puzzle ce poate părea inform sau diform, dar care se leagă exact acolo unde trebuie. Acolo unde doare. Iar filmul acesta ţipă!

Despre Rodica Tapalagă nu se poate vorbi decât în extaz. „Mamaia" olteancă dă filmului nu doar tonul – răstit, ascuţit şi complice –, ci mai ales *vocea* (inconfundabilă). Dacă Rodica Tapalagă este „de nerecunoscut"

(marea actriță *dispărând* efectiv în spatele personajului său), „Mama RomâNica" este imediat recognoscibilă, cu toate ticurile, țâfnele și înduioșările sale. Este România orală și viscerală, canibalizată de „politica la televizor" și ea însăși canibală – abulică, șleampătă, rătăcită-n tranziție cu aceeași sacoșă și pe care o înțelegi, dar cu care nu te poți înțelege. E monstrul născut din coșmarul ceaușist și care încă nu s-a trezit; uneori îl iubești, căci e „de-al tău", alteori îl urăști, căci acest „al tău" te trage în jos ca o povară. Marele merit al lui Daneliuc este dublu: pe de-o parte, a oferit Rodicăi Tapalagă cel mai strălucitor rol al ei în cinema – acela al unei femei furioase la pensie, „bătrână și neliniștită" care nu mai știe pe ce lume se află (un monument al râsu-plânsului fără egal în cinematograful românesc); pe de altă parte, a reușit filmul pe care-l așteptam de vreo zece ani de la el, ajutat de o galerie de actori care sunt cu toții jubilatori, cu o imagine impecabilă, cu o muzică – în fine! – perfectă (Verdi „remixat") și cu un scenariu prodigios, care, după ce te face să râzi cu lacrimi tot filmul, te așază alături de Nica pe linia ferată, singur cu gândurile tale – ale ei: „Cât mai e, fata mea? Că pă jeneric scrâse Sfârșit...".

Moartea cu Salvarea

De când a primit Marele premiu al secțiunii „Un certain regard" la Cannes, anul acesta – și pe urmă nenumărate alte premii la majoritatea festivalurilor la care a fost prezentat, inclusiv la TIFF –, *Moartea domnului Lăzărescu* al lui Cristi Puiu (pe un scenariu scris în colaborare cu Răzvan Rădulescu) a devenit aproape un „film-cult"! Un fel de legendă urbană: sperietoare pentru „cinematograful românesc de gen" (gen Sergiu Nicolaescu) și ștachetă inhibitoare pentru „tânărul cinematograf românesc" (de genul mai aveți mult până acolo...).

De fapt, este „doar" un film foarte bun, scris și regizat cu profesionalism și interpretat de actori foarte buni și profesioniști. În plus, cireașa – mediatică – de pe tort, în el apare Monica Bârlădeanu (și ea, foarte bună).

Fără să se fi vrut o excepție, *Moartea...* inhibă mai curând prin durată și anvergura subiectului. Are puțin peste 2 ore și jumătate și vorbește, după cum spune și titlul, despre moarte. Moartea unui pensionar (Ion Fiscuteanu, tulburător), care trăiește singur într-un

apartament prăpădit de bloc, într-un cartier prăpădit al Bucureștiului și care, când i-ajunge cuțitul la os, cheamă Salvarea. Numai că el e deja condamnat (are un cancer de care n-are habar), iar Salvarea nu îl „salvează": doar îl poartă de colo-colo, de la un spital la altul, vegheat de un fel de înger în uniformă de infirmieră (asistenta Mioara Avram, prodigios jucată de Luminița Gheorghiu)...

Filmul e inspirat de un caz real, dar interesul său e în altă parte; mai precis, în modul inteligent în care implică (emoțional) spectatorul, ținându-l cu sufletul la gură într-o cursă cu obstacole (sistemul medical...) și contracronometru împotriva morții. Un film cinstit (evident, omul nu poate „învinge" moartea), dur și adevărat...

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITAR LIBRARY

Good-bye, Ceauşescu!

Propunerea României pentru Oscarurile de anul viitor – *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, în regia lui Cătălin Mitulescu – a intrat şi pe ecranele noastre, după premiera de la Cannes, unde interpreta rolului principal (Dorotheea Petre) a primit un premiu al secţiunii „Un certain regard".

Filmul povesteşte viaţa unei familii de la marginea Bucureştiului, în anul de dinaintea Revoluţiei. Scenariul (scris de regizor împreună cu Andreea Vălean) are în centru doi fraţi: adolescenta Eva (Petre) şi copilul Lalalilu (Timotei Duma). În casă, „revolta" împotriva lui Ceauşescu se rezumă la scenetele comice în care tatăl (Mircea Diaconu) îl imită pe acesta, iar restul familiei se face că-l bate. La şcoală, Eva se vede cu fiul unui securist, care, într-un gest premonitor, doboară bustul de ghips al dictatorului: băiatul este iertat, dar Eva e mutată din liceul cu nume istoric într-unul industrial. În imaginaţie, Lalalilu, când nu se gândeşte la moduri de a-l doborî pe Ceauşescu (praştia pare să fie o soluţie!), se vede încăpând cu toată familia şi

mahalaua lui într-un submarin care să-i ducă Dincolo. De fapt, toți visează să evadeze din carcera comunistă: imaginea unui vapor (ce apare de mai multe ori în cuprinsul filmului) simbolizează acest dor de ducă pe care, după '89, Eva chiar îl va pune în practică...

Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii (titlul este excelent găsit!) are multe lucruri bune: în primul rând, câteva interpretări foarte convingătoare (copiii mai ales, dar și veteranul Jean Constantin într-un rol la antipodul șușelor știute), o imagine (Marius Panduru) pregnantă și sugestivă, o scenografie ce reconstituie cu simț al detaliului atmosfera epocii etc. Povestea curge molcom, ca o gelatină cu molecule de intrigă, până spre final, când se precipită din cauza evenimentelor din Decembrie. Fiecare moment este la locul lui, dar ansamblul suferă de lipsa unei structuri închegate și a unui ritm ceva mai alert. Mitulescu a ales să picteze o frescă făcută din bucăți, lăsând spectatorului sarcina de a le lipi. Cât de mult ai chef să o faci depinde de cât de mult îți place filmul.

BCU IAȘI/CENTRU CULTURAL UNIREA LIBRARY

Revoluţica

Pensionarul Pişcoci (ex-Moş Gerilă, actualmente Moş Crăciun într-un bloc amărât dintr-un cartier amărât al orăşelului unde nu se-ntâmplă nimic, în care se-ntâmplă *A fost sau n-a fost?*) spune la un moment dat, în cursul emisiunii de televiziune care ţine jumătate din film: „la centru" (adică la Bucureşti), Revoluţia a fost „tare"; cu cât te îndepărtezi însă de Capitală, ea a fost din ce în ce mai moale, precum felinarele care se aprind pe rând de la centru către margine...

Te pui cu legile fizicii? La „margine" (adică în orăşelul din film), n-a mai fost (chiar) o Revoluţie, ci una mică: o „revoluţică"! Loc mic, locuitori puţini; abia dacă s-au strâns o mână de oameni, şi ăia pitiţi după monumentul din – exact! – centru (gardianul de la Primărie nici nu i-a văzut). Şi tot aşa.

Cel mai dărâmător în acest film dărâmător ca o dinamită cu gaz ilariant care este debutul lui Corneliu Porumboiu în lungmetraj este diminutivul. E ca şi cum te-ai duce la un restaurant, ţi s-ar aduce meniul, n-ai înţelege nimic şi ai chema chelneriţa; ea ţi-ar explica:

„Avem ciorbiță de văcuță, tocăniță cu ciupercuțe, fripturică cu cartofiori prăjiți...". Înlocuiți felurile de mâncare cu o „revoluțică" fiartă la foc mic și aveți modul de preparare al umorului uriaș care dă în clocot în acest film; este – iarăși, ca în fizică – invers proporțional cu minimalismul ingredientelor.

Cine nu și-ar fi imaginat că se poate face un film de 80 de minute cu actori cvasinecunoscuți, cu un subbuget care să rușineze CNC-ul autohton (care n-a dat un sfanț!) și care să spună mai mult despre haosul pre- și postrevoluționar decât zeci de sergiunicolaești să se ducă să vadă *A fost sau n-a fost?*; este un exemplu ideal de *less is more*. Trei personaje (principale, să le zicem) stau proptite în scaune într-un studio micuț, gen OTV de provincie: Pișcociul deja-amintit (Mircea Andreescu, perfect), un profesor alcoolic (Ion Sapdaru, perfect) și realizatorul emisiunii (Teo Corban, perfect) dezbat dacă a fost sau nu Revoluție la ei în oraș. Copertele filmului îți arată orașul (gri), micuța viață (tot gri) a fiecăruia și a câtorva altora, cum se aprind/se sting felinarele etc. Este trist. Este comic. Este jubilator: cea mai bună comedie de la Revoluție încoace!

Less (Revolution) is more (fun)

Cum poate să *arate* o „revoluție" (termenul este discutabil și deci discutat!) într-un orășel de provincie, fie el și „capitală de județ" (dar asta rămâne neprecizat!)? Păi, exact ca-n debutul în lungmetraj al lui Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost?*.

Discuția propriu-zisă (între cei trei: Jderescu, Mănescu și Pișcoci) ocupă cam jumătate din film și tot timpul de emisie al televiziunii locale a lui Jderescu. Dar „revoluția" (sau lipsa ei) este prezentă tot filmul, în fiecare cadru: este și nu este. A fost și n-a fost. Dacă *a fost* – ca un fapt clar pentru toată lumea și netăgăduit de nimeni –, atunci discuția din platoul de televiziune este inutilă; dacă *n-a fost*, așijderea. Geniul moldoveanului Porumboiu este că și-a plasat povestea în intervalul acesta dintre „a fi sau a nu fi", care la Shakespeare era tragic, iar la Caragiale era comic. *A fost sau n-a fost?* este sută la sută caragialian, clasa *Căldură mare*: o întrebare fără răspuns, deși este pusă insistent, repetat, excedat, în micul studiou în care se face cald, deși afară e iarnă.

Acest interval (care poate fi pasul de la sublim la ridicol) mișcă acțiunea, dar „acțiunea" este în mod evident staționară: cele trei personaje *șed* efectiv pe scaunele indicate de regie (a emisiunii și a filmului). Șed și așteaptă răspunsul la întrebarea din titlul emisiunii, care este și întrebarea, și titlul filmului. Numai că se-ntâmplă ca-n replica aceea a lui Mazilu: „Eu am ridicat problema, eu o bagatelizez". Adică nu se întâmplă nimic. Locul din film este orașul unde nu se întâmplă nimic, cu atât mai puțin o „revoluție". Iar filmul este povestea acestui nimic, adică a unei absențe. Ce poate fi mai „minimalist"? Paradoxal, nu doar nimicul însuși (adică „zerorevoluția"), ci discuția *dacă* „așa ceva" a existat... Jderescu asta face: ia un subiect cvasiinexistent și-l umflă până la dimensiunile unei „dezbateri" – politice și, de fapt, existențiale. Porumboiu face exact invers: ia un subiect mare, greu și grav și-l privește prin celălalt capăt al binoclului, unde se vede mic, ușor și ridicol. Jderescu încearcă să vadă „a fostul" „n-a fostului"; Porumboiu ne arată „n-a fostul" „a fostului".

Laconismul retoric din *Căldură mare* (în care, să nu uităm, „feciorul e un stupid"!) a devenit faconda (re)productivă din *A fost sau n-a fost?*, pentru că, deși caragialian, filmul rămâne totuși moldovean! Cei doi invitați nu au prea multe lucruri de spus (unul, bătrânul Pișcoci, nici n-a fost *acolo*, celălalt, Mănescu, doar *zice* c-a fost), dar vorbesc totuși; turuie, evocă, explică, își „amintesc". Emisiunea trebuie umplută cu vorbe, iar moldovenii sunt sfătoși. (Oare cum ar fi fost *A fost sau n-a fost?* dacă

s-ar fi petrecut într-un orăşel ardelenesc – la Turda, să zicem?...) Faconda aceasta umple de fapt „intervalul", demonstrând că se poate vorbi despre orice, chiar şi despre lucruri pe care nu le cunoşti, dacă există bunăvoinţă. Or, bunăvoinţă există: moş Pişcoci lasă baltă treburile (care nu există) şi vine la emisiune (ba are chiar inspiraţia comparaţiei cu felinarele!), iar Mănescu, profesorul, nu poate refuza invitaţia lui Jderescu, întrucât a tot spus în dreapta şi-n stânga cât de viteaz a fost el la „revoluţie" (care n-a fost) după statuia din faţa Primăriei... Jderescu are şi el bunăvoinţa de a căuta în dicţionare citate din Platon şi Heraclit, pentru a-şi umfla (în pene) emisiunea; micul lui monolog de la-nceput este irezistibil, irepresibil şi dărâmător de comic nu doar pentru că spectatorul *ştie* cum şi-a pregătit Jderescu discursul (luându-şi notiţe) şi nu numai pentru că Platon şi Heraclit, în gura lui Jderescu (cu figura lui iramplasabilă de inginer silvic), sună al dracu' de amuzant, ci şi mai ales pentru că numele acelea sforăitoare şi „pildele" acelea răsunătoare nu fac altceva decât să pregătească terenul non-glorioasei înfrângeri finale. Începute în forţă (sub privirile stupefiate ale convivilor), discursul şi emisiunea nu pot decât să capoteze la fel de patetic. Precum Revoluţia însăşi, devenită „revoluţică" (aşa cum ai spune „ciorbiţă de văcuţă şi fripturică cu cartofiori prăjiţi"), Platon şi Heraclit sunt precum postamentul de marmură pe care e aşezat cu emfază un borcan cu gogonele: specia definitivului ajunge specia diminutivului.

Dar laconismul nu dispare cu totul: el a trecut în cadru. Atunci când Jderescu îi arde una operatorului

care „bâțâie" camera, filmând din mână, gestul lui nu este doar ironic la adresa „fițelor de bucureștean" ale acestuia – „Toși învățași meserie și-apoi plecași la București!" –, ci și autoironic: Porumboiu pune ghilimele pe propriul minimalism. Dar este o dublă autoironie, pentru că *numai așa* trebuia filmat filmul său: de pe trepied, sec, în cadre fixe și lungi (tăieturile în plan apropiat din timpul emisiunii sunt o licență care putea să lipsească...). *Poverismul* „esteticii" televizuale nu a dat niciodată rezultate mai suculente și aproape că avem certitudinea că modalitatea de filmare a emisiunii lui Jderescu a influențat restul filmului, și nu invers! Există aici, desigur, și lecția unui minimalism deja canonic (Jarmusch, Kaurismaki, poate și Moretti din *Caro diario*...), dar Porumboiu reușește un lucru cu adevărat entuziasmant: relația organică dintre fond și formă, în care „influențele" devin mai degrabă o cârcoteală critică. Mai mult, trecerea de la comic la melancolic (*melancomicăria*, cu alte cuvinte) este rezolvată neted *tocmai* pentru că regizorul va fi păstrat de-a lungul filmului aceeași neutralitate empatică, în care scurtul „accident" (filmarea din mână) servește drept delimitare stilistică. *A fost sau n-a fost?* nu este doar cel mai entuziasmant debut în filmul românesc de după '89, ci și unul dintre acele filme românești (extrem de puține: *Reconstituirea*, *Probă de microfon*, *Secvențe*, *O lacrimă de fată*) în care chestiunile legate de meseria de cineast sunt „discutate" subtil și discret. Iar faptul că *până și aceste* chestiuni sunt aduse în discuție printr-un gag este încă un lucru inteligent!

Aşadar care să fie sursa comicului (uriaş, invers proporţional cu minimalismul mijloacelor) din acest film? Pe scurt, aş spune că el provine din cumulul elementelor deja menţionate – totuşi, cu o constantă definitorie: *a vedea ceva mare ca pe ceva mic.* Porumboiu însuşi, ca artist, se află în acel „interval" amintit: inspiraţia îl ajută să găsească soluţii, iar inteligenţa îl obligă să le bagatelizeze. Dacă am putea defini *cool*-ul drept arta de a nu părea ceea ce este evident că eşti, atunci Porumboiu ar câştiga detaşat la această categorie. El este de fapt inversul absolut al lui Jderescu: îşi *ascunde* referinţele, în loc să le afirme în gura mare. Faptul că vedem în *A fost sau n-a fost?* ecouri din Caragiale, Ionesco sau Beckett (sau Mazilu) poate fi doar efectul unei perspective rigid-culturale, pe care maliţia bonomă a lui Porumboiu o tematizează la mişto. Iar faptul că putem „citi" în povestea trist-comică a celor trei prizonieri din televizor (invitaţii unui talk-show sunt la fel de captivi ca şi telespectatorii) o parabolă „zen" şi, în acelaşi timp, o comedie de moravuri, eventual la fel de pilduitoare, nu face decât să demonstreze că, într-adevăr, *less is more.* În toate cazurile, ingenuitatea ingenioasă a filmului lui Porumboiu – comedie mută în care personajele vorbesc cu inserturi sonore locvace şi ventriloce, ca un karaoke după nimic – deconstruieşte „Revoluţia" (şi, implicit, Televiziunea) cu ceva din verva calmă a *Videogramelor...* lui Ujică & Farocki, postulând astfel poate încă un interval, unul în care întrebarea se pune altfel: a fost, n-a fost... oare mai contează?

Flashback

Într-o noapte de iarnă, un tânăr care-şi făcea stagiul militar dezertează, iar plutonul său pleacă să-l caute prin oraş. La un moment dat, tânărul ajunge acasă, unde-l aşteaptă descălţaţi respectuos ofiţerul şi câţiva colegi. Mama şi prietena lui ies în faţa casei să-i petreacă. „Staţi liniştită, doamnă, o să-l aveţi teafăr înapoi de Revelion", îi spune ofiţerul mamei înlăcrimate. Este noaptea de 22 spre 23 decembrie 1989 şi nici unul dintre acei tineri nu se va mai întoarce viu şi nevătămat...

Începutul filmului *Hârtia va fi albastră*, regizat de Radu Muntean pe un scenariu scris de acesta împreună cu Răzvan Rădulescu şi Alexandru Baciu, este de fapt sfârşitul poveştii. Îi vedem pe doi dintre tineri (Paul Ipate şi Tudor Aaron Istodor, ambii excelenţi) ieşind din TAB ca să-şi dezmorţească puţin picioarele şi să fumeze o ţigară, în timp ce colegii lor aşteaptă răspunsul la parolă („hârtia va fi albastră"). Este deja dimineaţă, tinerii glumesc, convinşi că nu mai e mult şi scapă. În secunda următoare, cei doi cad seceraţi de gloanţe. Ceea ce urmează poartă, tehnic, numele de *flashback* şi

rareori a fost folosit cu atâta îndreptăţire şi emoţie! Pentru că acei tineri care mor la-nceput (la sfârşit), cum au murit mulţi – din „eroare" – la Revoluţie, aveau o identitate şi o familie, iar filmul lui Muntean asta face: se opreşte asupra uneia şi alteia, conturând în haosul general o dramă individuală.

Opţiunea pentru *flashback* permite totodată suspansul. Una e să ştii că acei tineri au murit şi să urmăreşti fiecare gest al lor cu sufletul la gură, şi alta e să-i vezi abia la final, ca o surpriză, pac-pac, ciuruiţi de gloanţe... Nu este singura decizie inteligentă a filmului. Muntean (ajutat de directorul de imagine Tudor Lucaciu) filmează în plan general, de la distanţă, dând filmului o sobrietate pe care ar fi pierdut-o în clipa în care s-ar fi apropiat de chipuri, exploatând „emoţiile". Acestea există, dar se ajunge la ele onest.

Hârtia va fi albastră este un film impresionant. Nu dezvăluie „adevărul despre Revoluţie", ci adevărul uman, adică singurul adevăr care contează în cinema.

Prejudecăţi

Legături bolnăvicioase nu i-ar plăcea lui Gigi Becali: e un film cu două lesbiene. Mai mult, sunt două lesbiene care *nu* fac sex! OK, se pomeneşte la un moment dat că fetele îşi „bagă limba în gură". Şi mai e o scenă în care una îi mângâie celeilalte sânii la lumina lunii. Prea puţin pentru nişte macho hetero care sunt împotriva homosexualităţii, dar n-ar zice nu la un porno cinstit cu fete (hă-hă-hă, păi nu?).

Apropo de „hă-hă-hă", *Legături bolnăvicioase* nu i-ar plăcea nici preşedintelui Băsescu. Deşi preşedintele s-a exprimat public pro-homosexualitate, mai are şi o discuţie, prea lungă, zic unii, în care fetele vorbesc despre Chateaubriand... Or, se ştie că preşedintele nu prea citeşte – şi, chiar dacă ar citi, este exclus să fie vorba despre Chateaubriand! Cui se adresează aşadar acest film?

Probabil că nu politicienilor, deşi premierul Tăriceanu a fost văzut la premieră şi apoi la *party*-ul de după. Debutul în lungmetraj al regizorului Tudor Giurgiu, inspirat de un roman (tot de debut) al Ceciliei Ştefănescu,

este de fapt un film ce are prea puţin de-a face cu agenda politică sau politic-corectă a momentului. Având în vedere că este primul pe acest subiect în România, e de aşteptat să fie respins de unii (mulţi) şi ACCEPT-at de alţii (puţini), din aceleaşi motive. Însă filmul nu vrea – şi bine face că nu vrea – să schimbe vreo „agendă"; ca şi *Brokeback Mountain* (cu care, inevitabil, va fi comparat), este o poveste de dragoste (şi gelozie), doar că aici, colac peste pupăză, lesbianismului i se adaugă incestul... Cam prea mult pentru un film de numai 85 de minute, zic unii. Deloc, zic eu, dacă nu priveşti filmul ca o predică (despre „toleranţă", „minorităţi" ş.a.m.d.). *Legături bolnăvicioase* (titlul poate crea confuzie) are marele merit că vorbeşte firesc despre aceste lucruri. De fapt, nici nu vorbeşte: arată. Atât cât e nevoie ca să-nţelegi despre ce e vorba. Imaginea (excelentă), muzica şi actorii (toţi foarte buni, inclusiv Mihaela Rădulescu într-un rol de trei minute!) fac restul. Un film normal despre iubiri „altfel", care tot iubiri sunt. Şi care trebuie privit fără prejudecăţi.

Îngerul se-mbracă de la Preda

Îngerul necesar, debutul în lungmetraj al lui Gheorghe (Gică) Preda, este un film necesar. În primul rând, pentru autorul lui; Preda nu face parte dintre „decreței", este din generația intermediară, iar acest debut îndelung amânat poartă toate semnele dorinței regizorului/scenaristului/scenografului de a „rupe gura târgului". În același timp, este un film necesar pentru cinematograful român de azi: demonstrează că nu există o unică direcție, cea a așa-zisului „mizerabilism" reprezentat de Mungiu, Puiu și Muntean, că există o diversitate de stiluri și că te poate interesa și altceva, ca autor, decât „felia de viață" etc.

Toate bune și frumoase (iar *Îngerul necesar* chiar e un film frumos; prea frumos pentru binele lui, chiar), doar că, odată ce te poziționezi în afara unei tendințe, ba chiar dai cu tifla trendului dominant, e bine să te blindezi cu ceva mai mult decât niște cadre bibilite. Or, ăsta e păcatul major al *Îngerului...*: autorul a mizat prea mult pe „look" și nu i-a păsat de substanță (adică de scenariu). Scenariul e atât de subțire (o fi „minimalist"?),

încât filmul seamănă cu nişte haine de firmă care umblă singure pe un podium; până şi „manechina" angajată să le prezinte (Anca Florea) e inexistentă...

Cred că Gică Preda este victima (liber-consimţătoare) a unui bovarism care nu e numai cinematografic. Ca pentru orice om venit din mediul rural, contactul cu Capitala a reprezentat şansa de a-şi „depăşi condiţia" şi de a se integra; ca şi ilustrul său omonim, autorul *Morometilor* (care s-a integrat în istoria literaturii), Preda s-a integrat şi el în ceva: într-un stil. Şi-a înăbuşit originile cultivând un estetism aproape ezoteric. *Îngerul necesar* ilustrează necesitatea lui Gh. Preda de a trăi în acea lume (a stilului) pe care a visat-o dintotdeauna. Nu este o „poveste" – povestea (care e a lui Preda) se încheie când începe filmul; este un drog.

Hiba majoră a *Îngerului*... nu este nici faptul că autorul vrea să controleze totul (asta ar trebui să facă orice autor care se respectă), nici acela că ceea ce arată el în film nu se pupă neam cu realitatea (nici o problemă: există şi basme). Este divorţul comic între sofisticarea „lookului de firmă" şi sărăcia (de angro) a poveştii: o fată frumoasă care trăieşte într-o vilă „design" (cu baie confort 2...), compozitoare astmatică este urmărită cu albastrul de o fiinţă misterioasă (ea preferând albul); „thrillerul" se sufocă foarte devreme, din lipsa de aer a poveştii bicolore şi, pe la jumătatea ei, deja nu mai are suflu nici să treacă strada. E un film astmatic. Pentru un thriller adevărat, e totuşi nevoie de respiraţie. (Dacă se poate, nu artificială.)

Acesta nu este un film despre avort

O spune un comentator de pe IMDb, care a văzut recent filmul la Roma. Italianul a înțeles perfect (spre deosebire de italienii în sutană de la *Osservatore romano*): *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, al doilea lungmetraj al lui Cristian Mungiu, *nu* este un „film despre avort"! Dar despre ce?

Un răspuns tot atât de la îndemână ar fi că este „despre comunism". Dar nici asta nu e adevărat: Mungiu nu și-a propus o „frescă" a „epocii de aur" (chit că filmul său este primul dintr-un ciclu care se cheamă chiar *Amintiri din Epoca de aur*). Însăși ideea de frescă este improprie: trimite la o mulțime de oameni ce formează chipul „Tovarășului" pe un stadion; *4, 3, 2* este un film care se petrece în spații mici, în răstimp de circa 12 ore, iar conflictul propriu-zis nu implică mai mult de trei personaje...

Unii numesc asta „minimalism". Dincolo de etichete, este vorba despre o poveste care te ține cu sufletul la gură despre niște oameni care încearcă să se descurce

într-o situaţie-limită. Un thriller care se întâmplă între cei patru pereţi ai unui hotel, într-un oraş din Moldova, în anul 1987.

Găbiţa şi Otilia împart aceeaşi cameră de cămin. Foarte repede ne dăm seama că Găbiţa trebuie să plece şi că Otilia trebuie să se ocupe de tot: să facă rost de ţigări de la arabul din cămin, să caute o cameră de hotel şi mai ales să-l întâlnească pe un anume domn Bebe, care trebuie să „rezolve situaţia". „Situaţia" este complicată: Găbiţa e însărcinată, iar domnu' Bebe o poate ajuta să „scape"... Chiar şi pentru cei născuţi după 1989, e limpede că avortul era ilegal, că decizia de a recurge la el implica riscuri mari (în cel mai bun caz, puşcăria) şi că totul trebuia făcut în cel mai mare secret (chit că o piaţă pentru aşa ceva exista, dovadă domnu' Bebe). Nu ni se spune însă de ce Găbiţa nu putea să păstreze copilul şi nici de ce Otilia este dispusă să calce pe jăratic pentru prietena ei, iar asta dintr-un motiv foarte simplu: nu este necesar. Înţelegem că este decizia Găbiţei şi a Otiliei, fapte trimiţând la altele mai vechi; singurul „trecut" al acestui prezent, care este filmul, este fetusul din burta Găbiţei. Un trecut ce are fix 4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile...

Dincolo de mecanismul implacabil, de ceasornic, al poveştii (scenariul, inspirat din câteva cazuri reale, nu lasă nici un loc aproximaţiei sau improvizaţiei), ceea ce este remarcabil în acest film ţine de felul în care spectatorul este luat *ostatic* al întâmplărilor de pe ecran. La fel ca cele două personaje – şi, la rigoare, chiar şi ca odiosul domn Bebe, care solicită plata în natură de la

cele două –, toți sunt(em) prizonierii „situației"! Petrecându-se în cea mai mare parte în spațiile închise ale unor camere (de cămin, de hotel, de apartament), filmul lui Mungiu îți lasă senzația că fiecare loc în care pășești – alături de Otilia, cea care se mișcă tot filmul și care e aproape mereu în cadru – este o capcană. De la camera de hotel care o ține ostatică pe Găbița, trecând prin spațiul aglomerat al unui tramvai (în care fiecare călător era un delincvent potențial) și până la apartamentul părinților lui Adi (prietenul Otiliei), încărcat de lucruri și oameni (era ziua mamei lui Adi), totul este la fel de claustrofob (oamenii ca niște pești în acvariu). Iar discuția de la masă – o secțiune de zece minute în mentalitatea epocii – surprinde genial această realitate: este un cadru fix, cu replici și gesturi din *off*, în care Otilia, înghesuită în viețile unor străini, ascultă conversațiile lor. Nu e nevoie de mai mult pentru a înțelege *tot*: și „rezistența" pasivă, și orbirea voluntară, și compromisurile „necesare", modalități cotidiene de a jongla cu supraviețuirea în închisoarea care era România anilor '80.

Era o „probă fizică", doar că fiecare o făcea altfel. Dându-se peste cap să găsească soluții, jonglând cu o disponibilitate deja mult pusă la lucru de Găbița, Otilia este personajul cel mai emoționant, iar Anamaria Marinca o face de neuitat: dinamismul ei melancolic, resemnarea cu care acceptă se devină victima unei victime și înversunarea obosită cu care ține să meargă până în pânzele albe pentru a-și salva prietena îți rămân pe retină. La rândul ei, Găbița jonglează abil cu o pasivitate care

primeşte întotdeauna ajutor: nu ştie mare lucru, dar ştie că prietena ei nu o va lăsa de izbelişte; aparent „toantă", aparent vulnerabilă, Laura Vasiliu îi împrumută o fragilitate de elastic ce nu se rupe niciodată. Cât despre domnu' Bebe, acesta este pur şi simplu personajul-pe-care-l-urăşti, „omul nou" creat în eprubetă de amoralismul „iepocii" cu binecuvântarea conducerii de partid şi de stat, deşi, *chiar şi el*, jonglând înfricoşător cu o solicitudine care nu e gratis, este (tot) o victimă: cea a unui sistem care dezumanizează. În interpretarea lui Vlad Ivanov, domnu' Bebe este băiatul venit la oraş pentru care „să ne-nţelegem omeneşte" se dă la pachet cu violul, ca zahărul şi uleiul, pe buletin.

În fine, deşi în roluri mai mici, *toţi* ceilalţi interpreţi (Luminiţa Gheorghiu – mama lui Adi –, Adi Carauleanu – tatăl –, Alex Potocean – Adi...) sunt impecabili.

Din punct de vedere tehnic, *4, 3, 2* este o performanţă de control. Camera lui Oleg Mutu alternează, după cum spuneam, cadrele fixe cu apropierea aproape tactilă de personajul Otiliei filmat mai mult din spate, pe dominante de verzui-cenuşiu (culori de „acvariu"...). Montajul Danei Bunescu este perfect, întrucât „nu se vede". Iar lipsa muzicii (cu excepţia piesei de pe genericul final, folosită mai mult pentru a marca epoca, deşi nu era neapărat necesar) accentuează sentimentul de dramă „capitonată". *4, 3, 2* este ca un experiment cu oameni, numai că „opera" nu este a lui Mungiu, ci a lui Ceauşescu; regizorul-scenarist nu a făcut decât să tragă cortina peste cutiile transparente în care românii avortau zilnic vieţile lor.

În gara noastră mică...

Primul și, din păcate, ultimul lungmetraj al regretatului Cristian Nemescu, *California Dreamin' (nesfârșit)*, este, deși neterminat, un film împlinit. Dincolo de problema morală a efectuării unui ultim montaj (care să reducă povestea la cele două ore intenționate de Nemescu; filmul a ieșit pe ecrane într-o versiune de două ore și 35 de minute), în cazul de față, o asemenea intervenție ar fi fost neavenită: ceea ce ne-a rămas nu este doar povestea gândită și scrisă de Nemescu și de scenaristul său fidel, Tudor Voican, ci și tot acel prisos de poveste care ne dă indicii despre modul de lucru al lui Nemescu și despre textura efectivă a materiei cu care lucra. Ceea e cu totul remarcabil este că acest „prisos" nu scade valoarea filmului și nici nu plictisește spectatorul atent la corespondențe: este aproape un film care-și conține *making of*-ul.

Povestea se bazează (ca și *Moartea domnului Lăzărescu*) pe o știre de ziar: șeful unei mici gări românești a oprit convoiul NATO al unor soldați americani. Pornind de la acest fapt divers, Nemescu și Voican au imaginat o

parabolă identitară care – deşi nu pare, *California...* fiind la antipodul acelor parabole greoaie cu care ne-a obişnuit filmul românesc de dinainte de '89! – este extrem de ambiţioasă: un fel de „foaie de temperatură" a febrei naţionale. Această febră este stârnită din te miri ce, pentru că vine pe fondul unor frustrări acumulate în timp. Iar „motorul" ei, un individ pe nume Doiaru (Răzvan Vasilescu, impecabil ca întotdeauna), este totodată şi singurul care, într-o Românie tot mai uniformizată, cu metehne şi pasiuni trase la xerox, face legătura cu trecutul; amintirile sale de copil, când toată familia aştepta „să vină americanii", sunt „cusute" (alb-negru) în materialul filmului, dând poveştii o adâncime suplimentară.

Tot filmul poate fi văzut ca o prelungire a acelei replici rostite de Victor Rebengiuc în *Balanţa* lui Lucian Pintilie: „ăl mai prost om din lume e americanu', hă-hă-hă!". Aici, „americanu'" se numeşte Jones şi este comandantul soldaţilor opriţi cu tren cu tot în gara Căpâlniţa (găselniţă care trimite probabil la Căpâlna şi-ale sale emblematice fete...). Armand Assante îl joacă aşa cum ne imaginăm că trebuie să reacţioneze un american într-o situaţie comparabilă: cu un aer perplex, blocat de absurditatea birocratică şi provocat totodată să caute soluţii nu tocmai „ortodoxe" de ieşire din blocaj. Pe lângă povestea „geopolitică", există însă şi un *love story* între fiica lui Doiaru, Monica (Maria Dinulescu, făcând cu dezinvoltură un rol care se reţine), şi adjunctul lui Jones (Jamie Elman), a cărui perplexitate de american

se topește la contactul cu erotismul românesc. De fapt, e vorba despre *love story*-uri în serie, toți soldații (inclusiv un român care se dă american – Andi Vasluianu, savuros) găsindu-și „jumătățile de tranzit" în Căpâlnița.

Amestecul de scenariu bine scris, interpretări excelente, mici momente *ciné-vérité* și visare adolescentină („neorealismul magic" propriu lui Nemescu) reușește să facă din *California Dreamin'* unul dintre cele mai consistente și mai personale debuturi în filmul românesc. Este un „thriller comic" rând pe rând amuzant, antrenant și emoționant, care duce gluma inițială până la punctul de fierbere din final, când derizoriul devine tragic. Într-un fel, este aidoma poveștii din afara ecranului: un film a cărui materie fierbinte nu a mai putut fi „modelată" prin montaj... Ceea ce vedem este la fel de viu și de imperfect precum viața.

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITARA

Aici, video Europa Liberă

Din 1977 până în 1989, doi români și trei sferturi din trei ascultau radio Europa Liberă. Cifra asta nu o s-o găsiți nicăieri, pentru că pe vremea lui Ceaușescu nimeni nu făcea sondaje de tipul: „Ascultați postul de radio interzis Europa Liberă? Da/Nu/Câteodată". Dar e o deducție logică: pe lângă civilii care ascultau postul american „emanat" de München, emisiunile erau urmărite (și probabil înregistrate) de Securitate... Cine nu asculta Europa Liberă? În afară de surzi, familia Ceaușescu (probabil) și cei care, din păcate pentru ei, nu o captau; oricum, aflau a doua zi de la prieteni și/sau securiști...

Începutul documentarului *Cold Waves/Război pe calea undelor* ne arată clar cum stăteau lucrurile; cu una dintre acele găselnițe sceno-grafice cărora le știe secretul (pentru că a cochetat cu arta video), Alexandru Solomon sintetizează – cu ajutorul unor manechine, ca într-o instalație – o scenă „tipică" de emisie/ascultare/înregistrare: într-o încăpere, în birourile din München, cineva citește o știre, într-un apartament din România o familie o ascultă, iar într-un (alt) birou, al Securității, (alt)cineva

o „preia" și o „îndosariază". (După cum se știe, pereții „aveau urechi".) Oricum, rămâne paradoxul că „ratingul" Europei Libere era asigurat *și* de Securitate...

Un alt paradox face ca tocmai cutremurul din 1977 să fi constituit momentul în care postul de radio (deși exista de mai multă vreme) a devenit un „accesoriu" domestic cvasinațional; atunci, în noaptea de 4 spre 5 martie, directorul Noel Bernard a deschis calea undelor spre ascultătorii care transmiteau mesaje către familii, prieteni și cunoscuți. A fost începutul unui *success story* care a continuat până la Revoluție.

S-ar putea ca Solomon (al cărui *Mare jaf comunist* a fost lansat pe marile ecrane acum doi ani, într-o semi-indiferență previzibilă) să o fi nimerit mai cu folos prin acest documentar; în fond, orice român care nu a trăit pe Marte în ultimii 30 de ani va fi auzit măcar de „Radio Europa Liberă, dacă nu direct, de la sursă, măcar de la rude. Filmul prezintă, de fapt, istoria românească a acestui post gură de oxigen, prin intervenții iluminatoare datorate Monicăi Lovinescu, Ioanei Măgură-Bernard, Doinei Cornea, lui Emil Hurezeanu, lui N.C. Munteanu și altora... Aflăm lucruri pe care nu le-am fi bănuit, cum ar fi faptul că americanii (care plăteau) criticau adesea secția română, pentru că era prea critică la adresa regimului Ceaușescu (!). Aflăm despre comploturi, intrigi, intimidări și asasinate. Este intervievat (prin telefon, fiind închis într-o închisoare franțuzească) „celebrul" terorist Carlos, zis „Șacalul". Sunt intervievați *face-to-face*, fiind ba acasă, bine mersi, ba în Parlament,

comunişti şi securişti cum ar fi Cornel Burtică şi Ilie Merce. Filmul este pasionant cap-coadă: o lecţie de istorie făcută *live*, cu oameni care au scris (sau înregistrat) această istorie... Trebuie văzut neapărat!

P.S.: O menţiune specială pentru titlu, la fel de inspirat în engleză şi în română: „Războiul Rece" se mutase pe undele sonore, adică acele lucruri impalpabile care treceau graniţele fluierând, riscând (cel mult) să fie bruiate...

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O naştere şi două înmormântări

Restul e tăcere – cel mai recent film al lui Nae Caranfil – este totodată şi cel mai scump film românesc de după 1989: a costat 2 400 000 de euro. N-aş fi adus în discuţie această cifră dacă producătorul/distribuitorul n-ar fi scos-o în faţă pentru a face publicitate filmului. Un fel de „Lume, lume, ia veniţi aici să vedeţi cel mai scump film românesc!". Va funcţiona asta în termeni de încasări? Păi, dacă *4, 3, 2* a costat cam 600 000 de euro şi a avut peste 70 000 de spectatori, ar trebui ca filmul lui Nae să aibă de patru ori pe-atât. Păi nu?

Recunosc din capul locului că pe mine nu m-a convins (nici măcar episodul parizian vizualizat ca animaţie, de unde se vede că banii n-au fost totuşi suficienţi...). Ador *E pericoloso sporgersi*, îmi place mult *Filantropica*, am admirat *Dolce far niente* (deci nu pot fi acuzat că „am ceva cu Nae" sau că „merg pe minimalism"!), dar *Restul e tăcere* (al cărui scenariu datează de-acum 20 de ani) mi se pare mai mult o veche marotă a regizorului/scenarist, un răsfăţ ultracostisitor, şi mai puţin un film viu şi împlinit. Povestea însăşi, orice s-ar

spune, e... datată: realizarea primului lungmetraj românesc, *Independența României*, în 1912. Un fel de *Naşterea unei naţiuni* (de celuloid), cu toate stângăciile şi naivităţile inevitabile unei opere de pionierat. Dar Nae Caranfil ia filmul din 1912 mai mult ca un pretext pentru a vorbi, de fapt, despre lupta dintotdeauna a unui artist „al umbrelor mişcătoare" cu finanţele – de la banii necesari producerii filmului la distribuţie ş.a.m.d. Este o operă ambiţioasă, plină de autoreferinţe profesionale (unele ermetice), cu un *story* care se întinde pe mai mulţi ani, urmărind destinul celor implicaţi în naşterea ei.

Semnificativ, filmul începe cu o înmormântare, iar prin a doua jumătate mai avem parte de una. O actriţă (a cărei importanţă în economia filmului trebuie intuită) moare arsă pe scenă, un alt incendiu distruge pelicula; totul e teribil de trist, ba chiar funebru. Tonul e crepuscular.

Dar e mai mult decât trist, funebru şi crepuscular: e inconsistent. Povestea lui Grigore Ursache (Marius Florea Vizante), un tânăr cu ceva bani şi cu multe vise care se lansează în aventura „primului film românesc", nimerind pe mâinile hrăpăreţe ale bogătaşului Leon Negrescu (Ovidiu Niculescu) este presărată cu obişnuitele poante marca Nae C., dar cea mai mare e că nu prea-i pasă de nici un personaj... Actorii joacă gros, dar ni se spune că „aşa jucau ei" *atunci* (dar mă cam îndoiesc că „aşa *erau* ei" şi-n afara scenei). Există un moment emoţionant când Aristiţa, o fostă divă a teatrului (jucată empatic de Ioana Bulcă), ia în stăpânire cadrul şi-şi

recită lunga tiradă în ploaie; scena are acea grandilocvență și elocvență comic-înduioșătoare pe care le asociem melodramelor mute. Dacă *Restul e tăcere* ar fi reușit să păstreze *acest* ton (comic cu grație, patetic cu eleganță) pe tot parcursul filmului, am fi avut poate o capodoperă; așa, nu este decât un film bine „servit" tehnic, ce „arată bine", dar te cam plictisește. Restul e publicitate.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Comisarul se-ntoarce încet.
To survive, be kind fwd

Independent de ce vrea să fie *Supraviețuitorul* (continuarea poveștii comisarului Moldovan, dovada „supraviețuirii" regizorului septuagenar după două intervenții chirurgicale cusute cu ață de publicitate etc.), el este de fapt un fel de reality-show în care fiecare vine cu ce are mai bun: Loredana cu vocea, Ileana Lazariuc cu corpul, Jean Constantin (Limbă) cu limbarița, iar actorul, regizorul și scenaristul Sergiu Nicolaescu cu vocea, fața și profilul. Până și Simona Pătruleasa e prezentă, în chip de (ați ghicit!) prezentatoare. Problema e că nu e nimic altceva, iar spectatorul, ca să supraviețuiască plictiselii, ar ieși mai câștigat gândindu-se la alte continuări ale poveștii – ca-ntr-un joc video (care, de altfel, a și ieșit cu această ocazie). *Brand placement* toată ziua.

Povestea e luată parcă la sfert de preț din filmele americane de *international intrigue* din anii '40; toate, dar absolut *toate* personajele de atunci se întâlnesc, în 1978, „undeva în Europa"! Comisarul (un Moldovan cu barbă căruntă, adică Sergiu Nicolaescu) este chemat de patronul

unui cazinou pentru o partidă (cu public și pariuri) de ruletă rusească. Cum norocul său este legendar, vă-nchipuiți suspansul. Mai ales că povestea se-nvârte între anii '40, '60 și '78 mai ceva ca butoiul unui pistol, de nu mai știi în cine va nimeri glonțul...

Ce este cât de cât OK în filmul acesta KO încape într-adevăr într-un glonț, două: Ion Dichiseanu (în rolul unui colonel comunist reciclat în afacerist) și Cristi Iacob (în chip de șofer de taxi suspect de serviabil). Nici Ileana Lazariuc nu face gafe în rolul frumoasei Zarada (gafa este a machiajului, care-o lasă cu mult păr sus și deloc jos – adică invers decât în anii '40), dar este chinuită cu replici pe care nimeni nu le-ar rosti decât cu pistolul contractului la tâmplă. (Ca să compenseze, în anii '70 e mută și încape într-o cutie.) Numai cu două-trei gloanțe însă nu poți ciurui spectatorul timp de aproape două ore, în care personajele mai mult vorbesc, acțiunea mai mult stă, iar când se mișcă, e și mai rău; e semnificativ că scenele cât de cât de acțiune din acest film letargic au loc amândouă într-un cimitir... În rest, avem parte de o „alergătură" (cu mai multe ghilimele decât picioare) pe acoperiș în care fostul comisar, pâș-pâș, reușește să scape de niște urmăritori ce au probabil prenadez pe tălpi; o soluție ar fi fost ca urmăritorii să fie în scaune cu rotile, măcar să știm o chestie. Ruleta propriu-zisă are loc într-un fel de cutie cu pereți de plexiglas, că sângele stropește și pătează. Dar cei mai mulți nu mor acolo, ci, după cum spuneam, deja în cimitir, unde nu e durere și nici suspin, dar nici

aritmetică: personajul lui George Mihăiță dă colțul, în fine (deși, la cum joacă, e mort din prima scenă), personajul lui George Alexandru se pierde printre morminte, iar scenariul îl lasă acolo.

Acest film înduioșător de stângaci, incoerent și previzibil conține totuși un mister de nepătruns: în închisorile comuniste, numărătoarea la ruletă să făcea crescător: 1, 2, 3, poc! 20 de ani mai târziu, în cazinou, se făcea ca un *countdown*: 3, 2, 1, poc! Sens ascuns sau scăpare? Aceasta-i întrebarea. Capitalism/comunism (azi/ieri, viață/moarte, Ileana/Loredana...), totul e o ruletă, pare să ne spună maestrul Nicolaescu. *Supraviețuitorul* e un film filosofic.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Addenda

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dicţionarul (cărămida) lui Caranfil

Tudor Caranfil este cel mai cunoscut critic de film român. (Îşi mai aminteşte cineva de Ecaterina Oproiu? Poate doar CNC-ul şi festivalul DaKINO). Undeva între suceala autodidactului D.I. Suchianu şi cea a autodidactului Mircea Dumitrescu există Tudor Caranfil, rapel insistent al evidenţei că un critic de film, pentru a intra în vizorul opiniei publice, trebuie să fie un excentric, puţin apucat, puţin dus. T. Caranfil a avut şi o emisiune de televiziune, *Vârstele peliculei*, care era cum era, dar măcar *era* (astăzi, în audiovizualul românesc, nu mai există nici o emisiune de cultură cinematografică pe canalele generaliste!). Pentru a pricepe suceala lui Caranfil-*père*, e suficient să vă spun că nu-l gustă pe Bresson, în schimb îl adoră pe Angelopoulos, şi că nu-i plac Tarkovski şi Spielberg, în schimb se dă în vânt după Alain Resnais şi Ioan Cărmăzan. Pas' de-nţelege ceva.

Cu Tudor Caranfil (am tastat din greşeală Caranfil*m*) am avut, pe la-nceputul anilor '90, un *en froid* serios. Motivul era amintita emisiune, plină de bune intenţii şi

de o cinefilie clocotitoare, dar, tocmai din această cauză, anecdotic-vulgarizatoare şi kitsch; i-am sugerat atunci venerabilului critic, într-un articol publicat în *LA&I* care se chema, cam sub centură, *Vârstele (înaintate) ale peliculei*, să lase baltă emisiunea, să se ducă-n Cişmigiu şi să joace table. Pe urmă, intrând eu însumi în *branşă*, m-am tot întâlnit (inevitabil) cu Caranfil, în special la festivaluri. Nu mi-a reproşat obrăznicia până de curând, anul trecut, la Cannes, când am avut o discuţie pe-această temă; i-am spus – şi o repet aici – că regret tonul (juvenil, dat cu barda... *on connaît la chanson*), dar că nu retrag nimic din acuzaţii. „Tudor Caranfil iubeşte Cinematograful, dar iubirea lui are iz de romanţă...", scriam acum aproximativ 12 ani. S-a schimbat ceva? N-aş crede: Caranfil a rămas acelaşi pasionat de film, iar cele două volume ale sale apărute de curând (*Dicţionarul universal de filme* şi *Dicţionar de filme româneşti*, ambele la Litera Internaţional din Chişinău) stau mărturie. Problema nu este deci pasiunea lui sinceră pentru a şaptea artă, ci gustul său.

Apreciez la Caranfil-senior mersul împotriva curentului, curajul de a-şi susţine părerile chiar atunci (sau *mai ales atunci*) când are de dus *război cu toată lumea*; nu mă convinge, dar berbecia lui impune respect. Când scoate un ditamai tom ca acesta (*Dicţionarul universal de filme* are 765 de pagini, în format manual) şi mai recurge şi la cotarea peliculelor, după modelul Maltin, de la zero la cinci (*Con Air* are zero, *Some like it hot* are cinci – OK, OK, dar *Moulin Rouge* al lui Luhrmann are una, iar *Pay*

it Forward al lui Mimi Leder are trei!), e clar că știe la ce să se aștepte. Dar Caranfil n-ar fi Caranfil dacă s-ar plia pe opinia majorității, și cred că acesta este meritul său cel mai mare; într-o țară care nu mai dă o ceapă degerată pe critica de film, apar două volume consistente de cronicăreală – impresionistă, liricistă, zburlit neconvențională – care îndrăznesc să *nu* fie de acord cu cei care cred că se pricep la Cinema și pentru care Cinemaul a-nceput acum opt ani... Este *cărămida lui Caranfil 1&2*: are exact dimensiunea cu care spargi geamurile – în cazul de față, vitrinele frumos luminate ale filmelor consensuale (vezi *Gone with the wind*, *Stalker* [*Călăuza*], *The English patient*: câte un titlu pentru fiecare).

Există însă, așa cum spuneam, o problemă (hai, două): gustul lui Caranfil și/sau cultura lui (nu cea cinematografică, ci aceea pur și simplu). În sinopsisul la *Belly of an architect* al lui Greenaway, Caranfil scrie: „Aflat la Roma pentru a vernisa o expoziție despre un obscur arhitect francez"... Arhitectul „obscur" este de fapt Etienne Boullée (1728-1799), unul dintre marii vizionari ai arhitecturii. Mă rog, nimeni nu e perfect. Dar cu gustul e mai complicat, în cazul unui critic de film, de teatru, de arte plastice sau de literatură. Pentru a fi bun (foarte bun... excepțional) sunt necesare trei condiții: să scrie bine, să aibă gust, să aibă cultură (măcar de specialitate, dacă nu generală). Caranfil are cultură (de specialitate). De scris, scrie cam așa: „Morgenstern se întrece pe sine, ba în maternitate ultragiată, ba strașnică muiere, ba în fragilitate, ba în furie înfricoșătoare

învăluită în şal ca într-o armură". Sau (pentru amestecul de cinema şi picanterie *paparaţă* care-i caracteriza şi emisiunea): „Semnificativă e distribuirea Marinei Vlady în rolul devoratoarei femei, fiindcă actriţa însăşi şi-a îngropat câţiva soţi (de la care a păstrat câte un copil), printre care s-a aflat şi compatriotul nostru Cristea Avram" (încheierea cronicii la *Ape regina* al lui Ferreri!). Iar în privinţa gustului, am văzut deja: Caranfil e capabil de surprizele cele mai bune (*Basic Instinct* – patru stele!), precum şi de cele mai proaste (*Al cincilea element* – o stea!); e limpede că, la el, un film subtil de James Ivory nu va fi niciodată bine cotat (atunci când este, sigur e cel mai prost – vezi *Jefferson în Paris*...), în timp ce unul tezist al lui Stanley Kramer va avea, constant, de la trei stele în sus... În *sistemul* Caranfil, Woody Allen nu are sincope stilistice, *Shadows and Fog* sau *Hollywood Ending* (două catastrofe – trei stele fiecare) sunt la fel de bune precum *Crimes and Misdemeanors* sau *Zelig* (două capodopere – tot trei stele). Etc. etc.

Chiar şi-aşa, Tudor Caranfil e de preferat multora dintre cei care sunt în tot felul de comitete şi comiţii, ling dosurile mahărilor, dau premii şi scot reviste. Cu el măcar ştii la ce să te aştepţi – la o *aricească*, până la urmă, simpatică... Aşa sunt şi dicţionarele dumisale: nu mătase, nu catifea, ci şmirghel. Titlurile străine sunt un *poem* al greşelilor de tipar (sau de gramatică), dar, trecând peste, *cronichetele* au umor (involuntar uneori) şi mult (prea mult...) amor (de Cinema). Cele două tomuri exprimă definitiv un personaj (T.C.) şi demonstrează că niciunde

nu te exhibi mai mult decât în cronicile laudative... Ce, credeați că măsura unui critic e dată de acreala cronicilor proaste? Nici vorbă: oricine știe că e mai simplu să scrii de rău! Dar, vorba unora, ce propui? Care ți-e *lista*? Dacă Tarkovski nu intră la socoteală, dacă *Regula jocului* nu-i chiar o capodoperă, pe cine bagi în loc? Aici e-aici: uneori, *propunerile de top* sunt mai enorme decât excluderile din el.

Caranfil e Caranfil – *c'est à prendre ou à laisser*; eu îl iau și mai las de la mine...

A scrie filme

„Filmul, așa cum îl practic eu, este limba mea maternă, este limba în care vorbesc și în care tac. Eu nu scriu scenarii, ci filme", mărturisește cineasta Malvina Urșianu în această carte entuziasmantă și necesară care este *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu*, apărută la Editura Curtea Veche sub semnătura Magdei Mihăilescu. Dacă, prin filmele sale, cinematograful românesc a câștigat o autoare, prin această carte-omagiu se poate spune că a recuperat o teoreticiană. Lucrurile nu merg foarte adesea mână-n mână: dacă regizorii „Noului Val" francez au fost mai întâi cinefili și critici, iar abia apoi cineaști, „amestecul planurilor" este îndeobște snobat de regizorii „pursânge", care vor să dea impresia că facerea unui film este așa, o inspirație de moment... Or, *ei* ar trebui să știe mai bine! La modul ideal, nici un plan, nici un *travelling*, nici un plonjeu/contraplonjeu nu ar trebui să fie fructul hazardului, ci rezultatul unor decizii îndelung deliberate. Dar, pentru un Hitchcock destăinuindu-i lui Truffaut arcanele meseriei sale într-o carte (tot) de convorbiri – o carte-monument, absolut

esențială pentru înțelegerea nu doar a cinematografului hitchcockian, ci a Cinematografului pur și deloc simplu! –, câți sunt regizorii care tac timorați, prudenți sau poate abili, menajându-și astfel „secretele meseriei" și păstrând un părelnic abur de mister? Sau câți sunt cei care, pur și simplu, nu au nimic de spus?...

O să mărturisesc din capul locului: nu sunt un „fan" al cinematografului doamnei Urșianu. Recunosc totodată că este, fără nici o îndoială, cea mai importantă autoare de film de la noi. Mi s-a părut însă dintotdeauna că există ceva fundamental fals în filmele sale, iar această falsitate (de substanță) nu vine din prețiozitatea auto-asumată a cinematografului său (ca la o Marguerite Duras, de pildă), nici dintr-o anume afectare (unul dintre marile filme ale celei de-a șaptea arte – întâmplător sau nu, unul dintre filmele mele „de suflet" – este *Anul trecut la Marienbad*, o capodoperă de afectare!), ci mai curând din poziția „ideologică" din care privește lumea. Personajele sale „pozitive" (vezi comunistul interpretat de Cornel Coman în *Serata*) sunt acolo pentru că trebuie să fie acolo, numai că sunt absolut interschimbabile: „substanța" lor e o părere, un suflu partinic pe niște golemi de mucava... Cine a spus (sau a scris) că, în filmele Malvinei Urșianu, „negativii" (adică boierii, clasa avută) sunt mai credibili nu s-a înșelat; chiar dacă a făcut-o pentru a o incrimina pe autoare (care, deși căsătorită cu bine-văzutul Paul Anghel, deși ea însăși „la stânga", avea „dosar prost" ca boieroaică...), rămâne impresia că cele mai reușite personaje ale sale (iar asta

se vede încă din primul film, *Gioconda fără surâs* din 1968) sunt „foştii", cei cu „dosar prost"! Ca şi la G. Călinescu, figurile care-ţi rămân în memorie sunt cele depăşite de istorie, pe când cele pe care istoria le-a împins înainte fac oficiu de figuranţi (vezi, în acest sens, şi ultimul film reuşit al autoarei – *Figuranţii*, din 1987).

Cartea Magdei Mihăilescu se opreşte empatic asupra fiecărui moment din viaţa şi cariera Malvinei Urşianu, însă, în acelaşi timp, „povestirea" curge, purtată de talentul de intervievatoare al criticului de film şi de remarcile pline de miez ale cineastei. Este un tandem elegant şi eficient, în care Magda Mihăilescu ştie să întrebe ceea ce trebuie, iar Malvina Urşianu ştie să răspundă, cu doxă şi pertinenţă, la întrebările cele mai dificile... Sunt amintite şicanele (nenumărate, se pare) de care a avut parte cineasta şi sunt evidenţiate succesele incontestabile (personal, consider şi eu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* ca fiind cel mai bun film al autoarei şi totodată cel mai bun film românesc având ca subiect o figură istorică, pentru că *film istoric* e o sintagmă demonetizată). Faptele de viaţă luminează discret sau insistent anumite cotituri ale carierei. Se pun punctele pe *i* în chestiuni ce ţin de morala profesiei. Se explică secvenţe şi personaje. Cinematograful mondial este privit lucid, fără complexe provinciale, după cum se deplânge, fără tremolo inutil, neşansa de a face film în România. Peste tot, cultura autoarei, dar şi un (explicabil) orgoliu de „a şti", de a avea păreri întemeiate despre faptul cinematografic, subîntind aprecierile cele mai radicale.

Aș fi vrut să pot da mai multe citate din această carte admirabilă (completată la sfârșit cu câteva articole ale cineastei – apărute în revista *Cinema* între 1972 și 1987 –, cu câteva cronici purtând semnături dintre cele mai diverse – de la Mircea Iorgulescu la Eugenia Vodă – și mai ales cu propriul eseu al Magdei Mihăilescu, „În oglinda criticii": 20 de pagini concise de virtuozitate hermeneutică); mi-am dat seama că, de fapt, ar trebui să citez *întreaga* carte! În spațiul autohton, este cea mai pasionantă „lecție de cinema" pe două voci, dintre care una (a criticului) are discreția să-i țină isonul în surdină...

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cu Pintilie

Miercuri, 8 decembrie, Colegiul „Noua Europă", orele 17. Cu Andrei Pleșu, alături de care îl „prezint" publicului pe Lucian Pintilie. E o glumă: nimeni nu-l prezintă mai bine pe L.P. decât L.P. însuși! Mai ales că acesta e de față, cu urechile făcute pâlnie, atent la cea mai mică nuanță și la fiecare virguliță. Vorbesc despre un „montaj brutal", trecerea de la „Lecția de cinema" despre *Niki et Flo* (DVD MK2) la *Pompa cu morfină* și despre L.P. „Montajul brutal" de la ficțiune la autoficțiune. De fapt, nu e nimic „brutal": într-un loc vorbește Pintilie, în celălalt, Pintilie vorbește. O dată pe un ecran, a doua oară în față, de față, *live*...

Stăm la o masă-pupitru, pe un fel de soclu, cu câțiva centimetri deasupra publicului, cu lumini, microfoane și tot tacâmul. *Mise-en-scène* L.P., firește, care venise cu o zi înainte la NEC pentru a pune la punct fiecare detaliu. Și care, firește, se simte foarte în largul său în această postură „de comandă" – regizor, deh! Și citește. După nici trei rânduri, tonul e dat, iar eu, singur în fața tuturor alături de L.P., nu-mi pot stăpâni hohotele de

râs. Altfel spus, sunt expus, sedus. Dar, odată terminată „proza", cum să faci legătura cu lecțiile de dinainte?! L.P. și-a făcut numărul, lumea e cucerită, nu cred că-l mai interesează să pună umărul la „ce urmează". Și totuși, legăturile există, iar L.P. se dovedește „cooperant", adică mă contrazice. Ca și în *Niki et Flo*, în *Pompa cu morfină* e vorba despre o deposedare: pentru o „mai bună sănătate", ești deposedat de libertate și demnitate. Și asta – atenție! – în patria lui „Libertate, Egalitate, Fraternitate!" (toate cuvintele astea în *-ate* sună, vorba unui ex-premier, ca dracu'!).

Îl invoc pe Philippe Muray, care încă din 1991, în *L'Empire du Bien*, vorbea despre ravagiile actuale ale corectitudinii politice, atingând și ceea ce L.P. numește *medical correctness*; lumea nu va fi măturată de Apocalipsă, ci se va îneca în zahăr roz-bonbon – spunea, în esență, Muray. Revin la *Niki et Flo* – de fapt, la lecția de cinema a lui L.P., care zice la un moment dat (parafrazez): „Crima [lui Niki, n.n.] este singura care poate întoarce lucrurile la ordinea morală". OK, care mai este condiția de existență a „ordinii morale" într-o lume a relativismului moral? îl întreb pe L.P. Care se eschivează. Și nu, nu-l interesează „efectul" asupra publicului (rumoare în sală)... Și totuși, vă place să-l provocați – deși vorbiți despre o „conștiință flască" a românilor –, nu este un paradox? Și *papucii* lui Niki – cu care se duce peste drum, la Flo, să-i dea câteva ciocane în cap –, papucii „asortați" la costumul militar, cu toate decorațiile-n piept, cu care Rebengiuc traversează strada demn, ca

un somnambul, de Ziua Armatei? Niki „Mouse" ucigându-şi cumnatul, pe Flo, „tiranul caricatural": erau în scenariu aceşti papuci sau sunt „tuşa" dumneavoastră? Nu, sunt papucii „mei" – recunoaşte L.P. –, dar n-are nici o importanţă! (Nu-l mai contrazic. Este evident că *nimic* nu e lipsit de importanţă – nici un gest, nici un detaliu – într-un film de Pintilie *atât de important* pentru el ca *Niki et Flo*!) Şi totuşi, îi spun că paradoxul rămâne Niki; cu demnitatea lui cazonă, rigidă, este un „corp străin", cu care „conştiinţa flască" a publicului nu se identifică: el se identifică *tocmai* cu Flo, personajul *bricoleur*, descurcăreţ, acomodant, un „Mitică" de tranziţie, cu mica tiranie în buzunar, ca un bacşiş oricând la îndemână...

Atunci intervine Gabriela Adameşteanu, discuţia devine tot mai animată, mai pun întrebări Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu – şi totul se termină cu ropote de aplauze, covrigi şi vin.

A doua zi, L.P. mă sună să-mi spună că „i-a plăcut foarte mult" şi că ar trebui s-o facem mai des. Poate c-ar trebui. Poate o carte, *Dialoguri cu Pintilie*; răspunsurile lui L.P. bag mâna-n foc că n-ar plictisi.

BCU IAŞI/CENTRUL PATRIMONIU DIGITAL

Pagini de jurnal

Nu-mi propusesem să scriu un „Jurnal"... Dar s-au adunat atâtea mici întâmplări legate de film, atâtea frânturi de fapte și discuții cu „morala la urmă", încât, recunosc, nu mă rabdă inima să le las neconsemnate și necomentate.

„Jurnal", așadar!

TVR Cultural a-nceput să dea, ceva mai des ca înainte, filme vechi. E bine. Poate că, în felul ăsta, tinerii noștri cinefili vor constata că Cinemaul nu începe totuși cu Tarantino sau Oliver Stone! (Sau ăștia sunt deja „bunicii"!?) Prind într-o după-amiază finalul de la *Alice Adams*, un George Stevens din 1935, cu Katharine Hepburn și Fred MacMurray (plus Hedda Hopper, într-un rol mai mititel. Dar cine mai știe de Hedda Hopper, „convertită" ulterior într-una dintre cele mai ascuțite limbi de la Hollywood?). Film alb/negru, firește. Dacă era și mut – deși, dacă era *și* mut, *și cu* Hepburn, ar fi fost mare păcat –, era deja „preistorie"...

Și am dintr-odată o imagine de tip „Istoria Lumii", văzând acest final de film; poate că, într-adevăr, ar

trebui să frecventăm filmele vechi ca şi cum am privi desfăşurându-se în faţa ochilor noştri istoria omenirii, de la-nceputuri şi până, să zicem, prin anii '60. Cinemaul ar reface (fără să-şi fi propus acest lucru) această istorie... Am putea reîmpărţi preistoria, istoria antică, Evul Mediu ş.a.m.d. în funcţie de „vârstele Cinematografului" (care, în ceva mai mult de 100 de ani, va fi recuperat întregul parcurs al omenirii). Aşadar, preistoria ar corespunde epocii mute; antichitatea filmului de până la Neorealism; Evul Mediu modernităţii (sună comic, nu?); modernitatea anilor '70-'80, iar istoria contemporană cinemaului din anii '90 încoace. Cei care ar dori să aibă acces la toate aceste epoci n-ar trebui decât să introducă o casetă sau un DVD şi să apese pe buton sau să dea click. Avantajul faţă de un muzeu ar fi considerabil: „exponatele" (adică filmele) ar fi nu doar „în mişcare", ci *istoria însăşi*, cu oamenii care au făcut-o *prezenţi acolo*, în faţa ochilor noştri! Am avea acces, printr-un click, la un tezaur uman inestimabil: felul cum se mişcau, se-mbrăcau, apoi vorbeau etc. moşii şi strămoşii noştri. Un întreg univers antropologic ce n-ar mai trebui „reconstituit", pentru că el s-ar constitui, din umbre mişcătoare înregistrate pe peliculă, în orice moment al prezentului vizionării lui...

Nu este vorba despre nici o utopie; dacă spectatorul de azi nu mai are răbdare să contemple arta înmagazinată într-un film de-acum 70-80 de ani, poate că ar putea încă să fie interesat de valoarea sa antropologică şi istorică. Serge Daney, marele critic francez, spunea

odată despre filmele lui Serghei Paradjanov că te fac să te gândești cum ar fi fost dacă ar fi existat cinematograf în Evul Mediu... Noi, din păcate, nu mai avem acces la Evul Mediu, Antichitate ș.a.m.d. decât prin texte; dar, dacă am echivala toate aceste vârste istorice cu cinemaul, le-am putea regăsi pe toate păstrate pe peliculă.

Pe cinemagia (www.cinemagia.ro) – mai precis, pe forumul de discuții –, filmele vechi sunt aproape inexistente. Nu apar în propoziții decât foarte rar, și atunci pentru a fi demolate. „Vechi" înseamnă aici deja Welles, Bergman sau Fellini. Străvechi – sau „preistoric" – este Griffith. Tânăra generație, neliniștită să nu piardă „ultimul Tony Scott" (descărcat de pe net, firește!), nu mai are răbdare să vadă „vechituri" (termenul folosit este mult mai dur, dar să zicem că i-ar corespunde, grosso modo, acela de *vechituri*)... *Canonul* este – pentru mai toți aceștia – *nomina odiosa*: nimeni nu-nțelege de ce aceste filme trebuie (re)văzute, toți se revoltă la ideea de necesitate, toată lumea ține discursuri instant despre „democrația gustului"... (Iar asta – atenție – în condițiile în care titlurile canonice nici măcar nu sunt filmografie obligatorie, la școală! Nu vreau să mă gândesc ce-ar fi dacă ar fi.)

Ce este descumpănitor este că unii dintre cei care „postează" astfel de revolte cinefile sunt useri sensibili și cultivați. Iată comentariul unuia dintre aceștia:

broken blossoms – sa ma ierte dumnezeu, dar nu mai inghit filme de griffith nici cu pistolul la tampla! adica,

fir-ar sa fie, recunosc ca individu' are o importanta majora in istoria filmului, ca a inventat montajul paralel etc., dar pur si simplu NU POT sa rezist mai mult de 1/3 la oricare din filmele dansului. adica, la *intolerance* am rezistat fix o ora, la *broken blossoms* fix jumatate de ora, ceea ce dovedeste ca, la griffith, marimea chiar nu conteaza! conteza ca nu pot, orice-ai face, sa trec peste *story-telling*-ul ala primitiv, cu interventiile naratorului care sa ne explice „ce se-ntampla" pe scena (in caz ca esti prea distrus ca sa-ti dai seama singur), jocul actoricesc comic, naivitatile regizorale etc. sunt gata sa fiu omorat in bataie (de ALS, eventual de nae caranfil, de gorzo la *the next appointment*)...

Ce e de făcut? E limpede că nu se pune problema „pistolului la tâmplă" pentru a convinge un tânăr cinefil de ce un Griffith trebuie văzut. Sunt de acord şi că este vorba, evident, despre o *altă* sensibilitate, despre un alt ritm şi despre lucruri care, întrucât au fost exprimate altfel de atunci încoace – mai aproape de sensibilitatea noastră –, par astăzi „naive". Dar problema rămâne; şi rămâne pentru că, orice s-ar zice şi oricâte bune intenţii ai avea, nu poţi forţa un tânăr *să-i placă* un obiect estetic care lui i se pare leşinat, flasc, „depăşit"... Ai putea spune că, OK, nu-i place, dar poate să-l înţeleagă? E iarăşi o utopie, pentru că, aşa cum se ştie (şi o ştiu prea bine eu însumi, pentru că am simţit-o pe pielea mea în liceu), dacă nu-ţi place, nici n-ai cum să înţelegi, pentru că nu ai *ce* să înţelegi neplăcând-o, deci: necitind-o/neascultând-o/nevăzând-o!

Un cerc vicios. Şi o dilemă ce rămâne... (Sau nu?)

Oarecum legat de cele de mai sus: am intrat tot pe un forum de discuții (www.pagini.com) pentru a citi părerile unor (întâmplător; sau nu?) tineri despre dosarul din *Cotidianul* (suplimentul *Media & Cultură* din 31.03.2006), intitulat „Intelectual în 10 cărți"...

Cineva care se numește ramona_v scrie așa:

Initiativa unor scrituri de gen cu ce e bine sa mai citeasca omul, cu discutii si pareri despre lecturi fundamentale mi se pare in regula. Ce mi se pare insa in articolul din *Cotidianul* ca NU mai este ok e titlul sau subtitlul: „Intelectual in 10 carti". Hai sa fim seriosi. Si exact alea sa fie... Biblia, Pascal, Shakespeare... Verdicte de genul asta mi se par putin deplasate. Cu ce te face spre exemplu mai destept *Hamlet* decat *Iulius Cezar* sau *Regele Lear*... A, ok, sa inteleg ca daca tu saracu n-ai citit mai nimic nici nu te poti hotari ce sa alegi, ca sa nu orbecai prin bezna iti arata calea *Cotidianul* sau cei 7 oameni de cultura nominalizati. Si uite asa nu te mai lasa sa umbli prin ceata cand poti sa pasesti pe cararea batatorita deja, sa citesti cum ar veni la sigur si nu sa te mai incurci cu te miri ce carti care nu-ti aduc si tie cel putin intrarea in tagma intelectualilor. Trecand peste asta cu precizarea ca, daca astfel de materiale ar fi mai rezervate in verdicte ar fi si mai bune, mai am doua *issues* in legatura cu scriitura. Constat ca cea mai tanara dintre recomandari este contemporana cu tineretea bunica-mii, *Lolita* lui Nabokov (1958), o carte memorabila de altfel, in rest, in top 10 au mai intrat scrituri care dateaza 1300, 1600, 1800 sau inainte de Hristos. Asta legata de ani a fost doar o observatie si-atat.

Mai am o alta problema legat de scriitura asta, chestia cu nivelul 1 si nivelul 2. Adica nu doar ca din articol afli reteta de succes sa te faci intelectual dupa 10 carti, dar afli si ca asta este o pozitie care presupune mai multe niveluri. Acuma depinde de tine daca te multumesti cu nivelul 1 sau vrei sa ajungi pana la nivelul 2 si atunci mai faci un efort sa-l citesti si pe Camus si pe alti cativa contemporani. Dar ce te faci daca amesteci nivelurile... si unde gasesti detalii despre nivelul 3? Mie imi scapa sensul impartirii asteia, nu mai vorbesc de criteriu si acuma chiar ma framanta daca nivelul 1 n-o fi cumva chiar mai tare dacat nivelul 2. Limita dintre utlilitate si ridicol in cazul articolelor de gen cred ca este foarte sensibila... Pot sa raman chiar cu intrebari existentiale de pe urma lui, ca de pilda, daca eu nu plimb cu mine o cartulie a lui Pascal, mai am vreo sansa? Dar daca la mine in masina vorbeste si canta doar radioul? :)

Să spun mai întâi, din capul locului, că găsesc emoționantă implicarea unei – presupun – tinere în discutarea unui astfel de dosar: ăsta ar fi „nivelul 1"... Ajungând apoi la „miezul problemei" (nivelul 2, să zicem), am toate motivele să nu mă mai emoționez, ba chiar să mă alarmez. Carevasăzică, unul dintre motivele pentru care ramona_v nu este mulțumită de recomandările celor șapte este că majoritatea zdrobitoare a cărților propuse („scriiturile") sunt „vechi" (1300, 1600, 1800 „sau înainte de Hristos")!? Dar de unde și până unde prezumțiile că: 1. „scriiturile" actuale sunt mai „valabile" decât cele vechi; 2. atunci când recomanzi zece „scriituri" *trebuie* să citezi și ceva contemporan?! (Aici

mă fac avocatul celorlalți – N. Manolescu, Horia Roman Patapievici, A. Cioroianu, Gh. Crăciun, Ion Bogdan Lefter și Vintilă Mihăilescu –, pentru că, altminteri, în ceea ce mă privește, eu am pus pe ultima poziție – topul meu era oricum cronologic – *Levantul* lui Cărtărescu...) Cred că „obligația" este inutilă, câtă vreme contemporanii sunt oricum mai citiți (văzuți/ascultați...) decât clasicii; or, rostul unor asemenea recomandări cred că este tocmai acela de a arăta că există și *altceva* decât cultivarea aleatorie a contemporanilor, că acest *altceva* este cel mai adesea mai valoros și că, în ultimă instanță, a ști „de unde vin" acești contemporani („scriiturile" lor, mai precis) face parte, într-adevăr, din nivelul (1, 2, 3...) de cultură al unui individ. (Sau nu?)

Dar revolta subiacentă a ramonei_v este de fapt provocată de însăși existența canonului. *Acesta* este văzut astăzi ca „inadecvat"... Ca și în cazul userilor de pe Cinemagia, Ramona de pe pagini.com este alergică la ideea de canon. Or, a fi alergic la ideea de canon presupune, cred eu, două lucruri care se întrepătrund: ideea că nu există valori absolute și practica unei „democrații a gustului", cu care canonul se află în conflict. Dar, chiar și pentru a-ți exersa „democrația gustului", alegând ceea ce dorești din tot ce s-a făcut în cultura lumii, e preferabil, zic eu, să cunoști ceea ce s-a făcut; altfel, cum să „alegi"?! Or, aici, pare-mi-se, „cercul vicios" invocat mai sus încremenește într-un „viciu" care nu mai vine din *perpetuum mobile*, ci din

„stop-cadru": tinerii cinefili, cum este cel citat mai sus, au „dat cu nasul" măcar prin ceea ce înseamnă un Griffith (un Eisenstein, un Welles...); ca atare, vorbesc în cunoştinţă de cauză. Tinerii cititori, de tipul ramona_v, nici nu se mai obosesc să citească titlurile pe care le resping. Ce-i drept, îţi ia mai mult să citeşti un Shakespeare decât să vezi un Murnau. Dar nu pot să nu constat – iar asta s-a confirmat în „opţiunea" pentru cinema! – un avantaj al acestuia faţă de literatură. (Sau nu?)

O discuţie cu Cristi Puiu la *Dilema Veche*, legată (evident) de Cristi Puiu: bolile lui (le ştie denumirile în mai multe limbi!), ipohondria lui cronică (dar poate fi ipohondria altfel decât „cronică"?!), idiosincraziile lui (feroce!), filmele lui şi filmele lui de suflet (adică ale altora)... Cred că un cineast are tot dreptul să fie nedrept cu filmele altora; nu şi un critic. Un cineast – în general, un artist – poate vorbi „de rău" pe un altul, oricât de mare ar fi acesta; un artist „generalist", „ecumenic", cu o egală disponibilitate pentru *toate* stilurile şi *toate* genurile mi se pare suspect. Înseamnă că nu e destul de artist. Or, C.P. este, indiscutabil, un artist, iar asta se vede şi din ferocitatea cu care îi judecă pe ceilalţi.

La un moment dat, îl pomeneşte pe Welles, cu *Procesul* lui (după Kafka). Un film „umflat", inadecvat, detestabil – sunt de acord cu el. Dar nu avem timp să decelăm împreună *ce* îl face aşa; cu siguranţă nu faptul că Welles era american! (Asta-mi aduce aminte de părerea unui cititor al [stră]vechii reviste *Cinema*, de pe

vremea lui Ceaușescu, care spunea că, ecranizând *Procesul*, Welles s-a instalat în universul lui Kafka „cu o siguranță tipic americănească" – am citat din memorie) Nu, sigur că nu *asta*. E vorba, mai mult, despre o „inadecvare" de stiluri: stilul baroc-expresionist al lui Welles, care a parazitat stilul ascetic-minimalist al lui Kafka, sufocându-l din față...

Cine ar putea ecraniza mulțumitor un Kafka? Haneke, cred. (Sau nu?)

Apropo de adecvare: Andrei Gorzo scrie o cronică „afurisită" la *Legături bolnăvicioase*. Întâmplarea face să o citesc în *Dilema Veche* cam în același timp cu o foarte savuroasă deconstrucție-„reconstituire" în *Re:publik* a topului celor mai de succes filme românești... (credeți-mă, nu vreți să știți ce titluri conține!). Îi trimit un SMS în care-l laud pentru unul și-i spun că a fost nedrept cu celălalt. Și urmează un lung șir de SMS-uri, în care A.G. nu-mi spune nimic despre laudă, dar se arată iritat de reproșul legat de cronica la filmul lui Tudor Giurgiu. Îi strecor amuzat constatarea că se comportă fix ca un regizor (român): poți să le spui de o mie de ori că sunt „geniali", dar dacă ai cea mai mică obiecție la vreunul dintre filmele lor, ești considerat „idiot".

Gorzo consideră că a fost „drept" cu filmul; eu îi spun că nu: în 4 000 de semne de cronică, ajunge la concluzia că „despre filmul propriu-zis nu sunt multe de spus"; singurul lucru „de bine" spus/scris este că filmul este „corect din punct de vedere tehnic" și că Maria Popistașu – Kiki din film – se „impune ca

vedetă"... Nimic despre imaginea lui Alex. Stèrian, care face ca filmul să arate cu totul *altfel* decât filmele românești cu care ne-am obișnuit; nimic despre faptul că este vorba, până la urmă, chiar despre o poveste, nu de încropeala fără cap și fără coadă numită „scenariu" cu care ne-am obișnuit; nimic despre Ioana Barbu, o debutantă cu un chip extraordinar, pe care scrie mare *Cinema*! Și nimic despre ceilalți actori din film, care sunt, fiecare în parte și toți la un loc, foarte bine distribuiți (a, ba da: este amintită Mihaela Rădulescu, cu „o apariție scurtă, dar cu impact garantat")... Restul cronicii (adică mai mult de 75%) este o variațiune – sprințară și locvace, desigur, doar este semnată de Andrei Gorzo! – pe tema „Cine este naratorul acestei povești?" (cronica se intitulează „Indecizii"). E o falsă problemă, pentru că este clar de la bun început. Vocea din *off* este a lui Kiki, iar dacă acest lucru nu este limpede încă din start, după o scenă, două te prinzi ușor că ea este cea care povestește. Și care *era normal* să povestească: *ei* – și nu lui Alex, fata de la țară – i se întâmplă ambele povești, cea lesbiană (cu Alex) și cea incestuoasă (cu Sandu). Faptul că Tudor Giurgiu (secondat de Cecilia Ștefănescu, autoarea romanului, și de Răzvan Rădulescu, în calitate de co-scenariști) a ales să nu apese pe pedalele „dramatice" ale poveștii/poveștilor, păstrând filmul în zona sugestiilor, cu greu poate fi reproșat „indeciziei", ci mai curând discreției – și, cum spunea cronica din *Variety*, bunului-gust. La un subiect atât de „tare", exista – și-ncă cum! – riscul unei

telenovelizări di granda, cum am văzut și din păcate vom mai vedea în filmul autohton... Iată însă că un film „delicat și sensibil", cum l-au descris mai toți comentatorii, inclusiv cei străini, este acuzat că nu țipă, că nu „arată mai mult" și că nu-și pune poalele-n cap! Și încă de unul dintre comentatorii cei mai „delicați și sensibili" pe care-i avem în critica noastră. Sincer, nu mă așteptam la asta. Nu pentru că *Legături bolnăvicioase* ar fi un film „perfect" (evident, nu e), ci pentru că, cernând cu grijă și fără parapon, descoperi că are mai multe calități decât defecte; mai precis, multe calități ce lipsesc filmului românesc și mai nici unul dintre defectele lui...

Citesc pe LiterNet (care este ca un fel de muzeu, mereu schimbător și mereu păstrător, al gesturilor publicistice mai mult sau mai puțin recente) o cronică la filmul lui Clooney, *Good Night, and Good Luck*, semnată în ziarul *Ziua* de o anume Edith Ban. Care spune așa:

> pe când senatorul statului Wisconsin, Joseph McCarthy, străbătea America în căutare de comuniști deghizați, lansând slogan după slogan despre țara în pericol și dușmanul dinăuntru (sună cunoscut, nu-i așa?), declanșând investigații după investigații și instituind comisii după comisii, Murrow și producătorul lui, Fred Friendly (Clooney), le vorbeau americanilor, la CBS, despre Liberace și Mickey Rooney.

Mă rog. Nu știu dacă Liberace și Mickey Rooney sunt chiar exemplele cele mai strălucite de „implicare

politică" a CBS-ului în chestiunea McCarthy, dar, dacă există un lucru ce trebuie spus (în „apărarea" senatorului de Wisconsin) şi pe care nu-l spune nimeni (deşi în România am avea multe motive s-o facem...), este că mulţi dintre cei „vânaţi" de McCarthy *chiar erau comunişti*! Şi că SUA era în plin Război Rece cu comuniştii de la Moscova, ceea ce schimbă puţin datele problemei...

Altfel, sigur, putem vorbi la nesfârşit despre cât de „integru" a fost Murrow, despre „dreptul la exprimare liberă" şi alte pioase generalităţi. Filmul este foarte actual (deşi, aparent, vorbeşte despre un caz de acum o jumătate de secol), pentru că, în mod categoric, ţinta lui Clooney este Bush Jr. Şi climatul de „cetate asediată" impus de administraţia sa, cu încercarea de restrângere a unor libertăţi ş.a.m.d. – toate acele lucruri „groaznice" acuzate de liberalii americani. Dar *tocmai de aceea* poate că tot ce se-ntâmplă *astăzi* ar trebui să ne facă să privim cu mai multă înţelegere ceea ce s-a întâmplat *ieri*: SUA era în pericol atunci, aşa cum este în pericol acum... Sau nu? (Dacă sunteţi *friendly*, veţi spune că nu.)

În dürftiger Zeit, *cinefilia nu ia pauză, ci se transformă în altceva, în cine-acţiune... Iată aproape-jurnalul ultimelor 40 şi ceva de zile.*

14 ianuarie. Primul lucru pe care-l fac dis-de-dimineaţă este să verific numărul celor care au semnat petiţia online în favoarea lui Cristi Puiu (sau împotriva CNC-ului, e acelaşi lucru)... Sunt 1 134! Este un număr record pentru o petiţie iniţiată abia cu 36 de ore în urmă.

Scrisoarea deschisă (adresată tot ministrului Iorgulescu) a neobositului nostru coleg Valerian Sava nu conține decât vreo 15 nume de critici, dar a fost prima; aflu însă că semnătura Alexandrei Olivotto a fost retrasă – la solicitarea acesteia –, întrucât conducerea (ziarului, secției? N-am înțeles...) s-a opus. De neînțeles! Matrapazlâcurile despre care se tot aude sunt neverosimile: se pare că, așa cum George Bălăiță *nu* a fost mandatat de Uniunea Scriitorilor (Nicolae Manolescu *dixit*) să facă parte din juriu, nici distribuitorul Marin Vladimir *nu* a fost mandatat de Asociația Distribuitorilor... Despre „actorul" Radu Nicolae n-a auzit nimeni, iar UCIN (cea mai veche uniune de cineaști) n-a *propus* pe nimeni!... Dacă legitimitatea juriului este pusă sub semnul întrebării, e clar că rezultatele concursului sunt discutabile. Eugen Șerbănescu, „proaspătul" președinte al CNC, are un scenariu pe care-l va regiza Marius Th. Barna; acesta din urmă a câștigat *și* la lungmetraj (cu un proiect ce ecranizează cartea lui Lucian Dan Teodorovici *Circul nostru vă prezintă*), *și* la scurte (cu regia unui scenariu scris tot de Teodorovici, *O zi bună*) și mai este de găsit – pe lista câștigătorilor CNC – *și* cu scenariul propriu (intitulat *Casanova, identitate blestemată*) al unui viitor lungmetraj semnat de Cătălin Saizescu...! Las la o parte titlul acestuia din urmă (demn de un roman de gară) și mă întreb: nu ar fi trebuit – fie Șerbănescu, fie Barna – să stea la 10 kilometri distanță de CNC, ținând cont de îmbârligăturile de interese care „țipă" la simpla citire a listei de câștigători? Cum poate cineva întreg la minte

să creadă că, sub alibiul anonimatului (proiectele au fost secrete), E.Ş. *nu* a ştiut că M.Th.B. a depus, iată, trei proiecte în concurs? (Şi încă nu ştim dacă n-au fost mai multe proiecte depuse, din care „doar" trei au fost declarate câştigătoare! Nu se plângea Sergiu Nicolaescu de faptul că *nici* măcar *lui* nu i-au fost admise decât două: unul la ficţiune, iar altul la documentar?) Şi mai există o chestiune, pe care am obosit să o repet: este evident că nu există transfer de *know-how* între bresle! Oamenii talentaţi ai unei bresle nu ştiu cine sunt oamenii talentaţi ai alteia. După toate aparenţele, talentatul prozator (din noua generaţie) Lucian Dan Teodorovici nu ştie ce a mai făcut Marius Th. Barna. Îi spun eu: a făcut un singur film (scurtmetraj) valabil, *Mail Life* (cu Maia Morgenstern); toate celelalte (lungmetraje) au fost eşecuri de public şi de critică... Este de înţeles că un tânăr scriitor se simte măgulit că cineva e interesat să-i ecranizeze cartea (sau să facă un film după un scenariu de-al său), dar chiar nu contează *cine* o face?! Schimbând perspectiva, e la fel de anapoda ca un Cristi Puiu care s-ar arăta interesat să ecranizeze o carte de Pavel Coruţ!

Din vâltoarea aceluiaşi scandal aflu: Cătălin Mitulescu *nu* sprijină demersul lui Cristi Puiu, calificând petiţiile şi scrisorile deschise ca fiind „iresponsabile". Dincolo de absurditatea flagrantă a calificativului (cum ar putea o încercare de restabilire a dreptăţii să fie „iresponsabilă"?), de ce nu mă miră gestul lui Mitulescu? Nu pentru că îl cheamă „Mitulescu" (nume cu recente rezonanţe CNC-iste), ci întrucât C.M. este pătimaş şi vindicativ: la o masă

rotundă de la TIFF-ul de anul trecut, mi-a reproșat că nu l-am felicitat când a primit Palme d'Or pentru *Trafic* (în *2004*!). Între timp, șezusem umăr lângă umăr la o bere, pe terasa unui bistro din Cannes și nu-mi reproșase nimic...

(Și încă o informație, mai curând comică, din culisele CNC: șefă peste comisia de rating a filmelor a fost numită o jună figurantă de la Național, care-și face o teză de licență despre... Eugen Șerbănescu! Pas de mai spune ceva.)

12 ianuarie. Împreună cu Ioana Pârvulescu, mă duc la emisiunea lui Florin Iaru de pe TVR Cultural, *Tema de vineri*, în primul rând pentru că este cu Ioana, iar în al doilea rând pentru că „tema" este tentantă: „Muzele artiștilor". Emisiunea durează trei ore, dar Florin este o gazdă atentă și (dar asta o știam de mult) foarte simpatică... Vorbim mai mult în „pauze" – în acele *intermezzi* când sunt proiectate documentare –, altminteri nici nu știm cum trece timpul. Evident, nu apuc să pomenesc *toate* muzele cinematografice! Amintesc totuși în treacăt despre Marlene Dietrich (muza lui Von Sternberg și nu numai!), Silvana Mangano și Helmut Berger (muzele lui Visconti), Giulietta Masina (muza lui Fellini), Anna Karina (muza lui Godard), Monica Vitti (muza lui Antonioni), Harriet Andersson, Bibi Andersson și Liv Ullman (muzele lui Bergman) și, evident, despre muzele (multiple) ale lui Almodovar, de la Carmen Maura la Victoria Abril și Penelope Cruz... Într-o pauză primesc un SMS de la „Mala Portugal" (nick-ul unei *usere* de pe

un forum de cinema), care-mi spune „Ai uitat-o pe Bette Davis!". Îi răspund că, oricât aş iubi-o pe Bette – dovadă poza ei pe acelaşi raft cu a lui Marilyn –, nu ştiu să fi fost muza exclusivă a vreunui regizor. Dar uit de „Bette Davis' Eyes", hitul lui Kim Carnes de prin anii '80, semn că prodigioasa actriţă a fost totuşi muza celui care a compus acest cântec...

11 decembrie. Primesc ultimele două numere din *Positif:* cel pe noiembrie, cu Sabine Azéma pe copertă în *Cœurs* al lui Alain Resnais, văzut în închiderea Festivalului de la Salonic, şi cel pe decembrie, cu Meryl Streep pe copertă în *A Prairie Home Companion* al lui Robert Altman, văzut în competiţia Festivalului de la Berlin... Altman a murit pe 21 noiembrie, adică exact în marţea în care *Positif* invita cititorii săi cinefili la avanpremiera filmului, la Centre Beaubourg, ora 20 (*sur invitation*)! Mai mult, titlul în „franceză" al filmului este... *The Last Show*! Cred că o asemenea coincidenţă morbid-perversă nu i-ar fi displăcut bătrânului aruncător de tarte cu frişcă (intrând pe IMDb, pentru a copia fişa tehnică la cronica pe care-o aveam de scris pentru *Re:publik*, mai aflu un lucru haios-neverosimil: în momentul în care personajul jucat de Kevin Kline, Guy Noir, deschide o sticlă de şampanie, dopul a sărit, se pare, în capul lui Altman, al cărui „Au!" se aude pe coloana sonoră...). Din acelaşi număr aflu şi despre dispariţia lui Sven Nykvist, marele director de imagine care a lucrat cu Bergman, Tarkovski şi Woody Allen; textul are un titlu foarte frumos, ce reproduce chiar titlul *Memoriilor* lui Nykvist: „În respectul

luminii". Despre decesul lui Altman aflasem încă din preziua plecării la Salonic, dar despre cel al lui Philippe Noiret – unul dintre actorii francezi cei mai dragi mie! – aflu acolo, ieșind de la o vizionare, printr-un SMS trimis de Dana Enulescu, o prietenă de la Roma; încă o dată mă conving că noiembrie-decembrie sunt *the cruelest months* (și nu aprilie, cum scria T.S. Eliot), lunile în care anul se mai scutură o dată, parcă pentru a-și face „planul" la morți...

„Dosarul" numărului pe noiembrie este dedicat deci, ca și coperta, lui Resnais, cuprinzând printre altele un revelator dialog cu cineastul octogenar pe marginea celui mai recent film al său. Ceea ce frapează în cazul lui Resnais este această uluitoare curiozitate și prospețime a privirii, care-l fac să se uite, de pildă, la seriale americane (cineastul enumeră *Millenium*, *The Shield*, *The Sopranos*, *24*), inspirându-se *de acolo*! (Compozitorul Mark Snow, de exemplu, cel care a făcut muzica la *Cœurs*, este cel care a compus și muzica pentru *Millenium*.) Resnais consideră că serialele americane sunt superioare filmelor făcute la Hollywood, ceea ce nu-l împiedică să se autodefinească „mare consumator de Wong Kar-wai, Hou Hsiao-hsien, Arnaud Desplechin sau David Lynch" și să amintească, în finalul interviului, care sunt actorii cu care i-ar fi plăcut să lucreze: James Mason, George Sanders, Gregory Peck, Lee Remick sau Denholm Elliott!

În același număr, un splendid text al Daciei Maraini – scriitoare, tovarășa de viață a lui Moravia și colaboratoarea

lui Pasolini la scenariul celor *O mie şi una de nopţi* –, care vorbeşte cu căldură despre acest „mare şi magnific prieten" care i-a fost Pier Paolo Pasolini. (Prilej pentru mine de a regreta încă o dată că, plecat fiind la Salonic, am ratat [re]vizionarea acelor câteva capodopere şi raritǎţi pasoliniene aduse la Bucureşti de infatigabila Veronica Lazăr: *Evanghelia după Matei*, *Mama Roma*, *Medea*, *Păsăroi şi păsărele*, *Caşul*, *Ce sunt norii...*) Maraini povesteşte:

> Mi-am dat seama repede că ceea ce îi stimula cel mai mult imaginaţia cinematografică erau viziunile enigmatice de vise care se transformă, printr-un miracol de inocenţă, în realitate credibilă şi concretă, animalele care au sentimente şi care vorbesc, aventurile sexuale ce par furate hazardului şi însoţite întotdeauna de o graţie bufonă şi copilărească.

Cum să mai scriu, în aceste condiţii – aşa cum mi-a cerut-o Jonny Costantino, simpaticul critic italian cunoscut la festivalul din Capalbio –, despre „Cinematograful italian recent", când este atât de evident că cineaşti precum Pasolini, Fellini, Antonioni, Visconti, Rosselini, De Sica... pur şi simplu nu mai există!? Am colaborat deja la *Carte di cinema* – trimestrialul italian care a devenit, se pare, o referinţă şi la care lucrează Jonny – cu un text despre Michael Haneke, dar îmi este imposibil să mă prefac că cinemaul italian *recent* mă stimulează în vreun fel... Nanni Moretti a devenit un fel de Wim Wenders, cu toate filmele bune aşezate confortabil în

spate, ca niște perne, Silvio Soldini a eșuat fără drept de apel după unul sau două filme care promiteau, pe Crialese nu-l cunosc suficient, iar ceilalți nu mă interesează! Așa că l-am refuzat pe Jonny, fără regrete, iar el a înțeles: e de aceeași părere cu mine.

8 decembrie. Abia întors de la New York, mă apuc de *Labirintul umbrelor: Expresionismul în cinema*, o carte fundamentală scrisă „acum mai bine de treizeci de ani" (cum spune autorul, Petre Rado, în „Cuvântul înainte" datat august 2006) și reeditată la Scrisul Românesc. Petre Rado a plecat din țară chiar în anii '70. A fost și a rămas un excelent filmolog, un om al studiului meticulos, serios și solid – ceea ce anglosaxonii numesc un *scholar*. Spre rușinea mea, nici nu citisem cartea, nici nu auzisem de domnia sa! Anul trecut citisem (în revista craioveană cu același nume ca editura) o cronică entuziastă și entuziasmantă la *Moartea domnului Lăzărescu* și comisesem o gafă de proporții: i-am suprapus numele altei identități, crezând că Petre Rado e un fotograf newyorkez... Textul era impecabil – după știința mea, singurul care lega incursiunea iluminatoare a lui Puiu în „noaptea domnului Lăzărescu" de documentarele lui Frederick Wiseman. De la referințe („rare", cum se vede) la analizele de detaliu (subtile și pătrunzătoare), cronica era demnă să apară în orice revistă de specialitate prestigioasă. Acum, cu vechea/noua carte în față, nu mă puteam împiedica să fiu cumva melancolic gândindu-mă la soarta ingrată a comentariului de film... Carevasăzică un om de mare valoare, autor al unui op important despre un curent

foarte seminal la un moment dat – ale cărui urme se mai văd astăzi chiar şi în vremelnice videoclipuri muzicale –, este absent din memoria recentă a generaţiei de cinefili „doar" pentru că a plecat din ţară?! Câtă nedreptate!

În „Cuvântul înainte", Petre Rado se mai referă la un lucru care mă preocupă de mult, o chestiune de metodologie, să zicem: atunci când vrei să republici un text mai vechi, cum e mai bine: să-l rescrii sau să-l laşi aşa cum a fost?

> Am fost tentat să public, cum se cuvine, o ediţie „revăzută şi adăugită". Mi-am dat repede seama că nimic din ce vreau să spun nou nu se lipeşte convingător de textul vechi. Ar trebui să rescriu întreaga carte, *alta* decât cea care mi-a fost propusă spre reeditare. [...] cartea aceasta este identică cu aceea de la 1975. Îmi asum toate păcatele ei.

„Păcate"?! Singurul „păcat" este acest scrupul tenace, care defineşte critica bună de pretutindeni – şi pe care cartea lui Petre Rado îl mărturiseşte de la un capăt la altul: a reflecta dinamica interioară a reflecţiei asupra obiectului tău de studiu. A-ţi pune în acord propria interioritate – mereu fluidă – cu nişte concluzii mai vechi. Nu este vorba despre a modifica radical verdicte sau interpretări, ci despre a le aduce la timpul prezent, în funcţie de acumulările răstimpului scurs. *De fapt*, este exact invers decât ne imaginăm: „verdictele" şi „interpretările" rămân în linii mari aceleaşi, cu inevitabile nuanţări,

ceea ce se schimbă este însuși obiectul studiului! Expresionismul văzut în 1975 nu mai este același cu cel văzut în 2006: au apărut referințe noi, bibliografia în materie este mai bogată, iar contextul hermeneutic e altul, după principiul: orice „curent" nou-apărut schimbă superficial sau în profunzime felul în care ne raportăm la curentele vechi... În aceste condiții, a „rescrie" nu înseamnă nimic altceva decât a lua act de „rescrierea" obiectivă a contextului.

1 decembrie. La New York, unde TIFF – în colaborare cu ICR-NY (condus de energica și „incomoda" Corina Șuteu) și cu Tribeca Cinemas – a organizat trei zile de film românesc. Frontispiciul luminat (cu tricolor cu tot!) este vizibil de la o poștă: *Talking about a Revolution: The New Wave în Romanian Cinema.* Sunt prezentate cinci lungmetraje recente (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* al lui Mitulescu, *A fost sau n-a fost?* al lui Corneliu Porumboiu, *Legături bolnăvicioase* al lui Tudor Giurgiu, *Hârtia va fi albastră* al lui Radu Muntean și *Moartea domnului Lăzărescu* al lui Cristi Puiu) și opt scurtmetraje (*Marilena de la P7* al lui Cristian Nemescu, *Ajutoare umanitare* al lui Hanno Höfer, *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* al lui Puiu, *Apartamentul* al lui Constantin Popescu, *Visul lui Liviu* al lui Porumboiu, *Poveste la scara C* al lui Nemescu, *Trafic* al lui Mitulescu și *Cantonul* al lui Popescu). Selecția a făcut-o Mihai Chirilov, selecționerul TIFF, iar majoritatea scurtmetrajelor au fost prezentate și la ICR-ul din Aleea Alexandru. Public extrem de numeros, plătitor de bilet (amănunt important, ținând cont că la Varșovia, de pildă – unde a avut loc, de asemenea, o proiecție de

filme româneşti –, se pare că intrarea a fost liberă)! Dintre cei cu care mă văd aici, unii semnează şi petiţia online (Anda Onesa: „E o ruşine"); probabil că sunt mult mai mulţi, dar nu-i pot cunoaşte pe toţi... Per total, este un succes: studenţii români de aici, diaspora luminată, profesori de film de la universităţile newyorkeze ş.a.m.d. descoperă *noul* cinema românesc – şi este o revelaţie! Dar şi un miracol, mă grăbesc să adaug: aproape că nu-ţi vine să crezi că s-au putut face *aceste* filme într-o cinematografie care pune atâtea beţe-n roate tinerilor cineaşti. Sau, mai pervers, legitimează în continuare mastodonţi cinematografici jalnic-hilari sub acoperirea unui „ecumenism" cinematografic în care – uite, de ce vă plângeţi? – apar *şi* filme exportabile. Adică un strat subţire de covor roşu – culoarea Cannes-ului – sub care se ascund tone de gunoi cinematografic... Este clar că nu se poate vorbi despre nici o „normalitate" în aceste condiţii. Sistemul este bolnav în continuare, iar aşa-zisele „reforme" n-au fost decât nişte paliative. Paliative aleatorii.

De la Premiile Gopo la Festivalul de la Cannes... Oare totul chiar se învârte în jurul cinemaului sau este doar o iluzie?

26 martie. La Palatul Bragadiru, pentru prima ediţie a Premiilor Gopo. Îmi pun papionul cu gaică şi un smoking pe care nu cred că l-am mai purtat decât o dată, la „Anonimul", în Deltă, la concertul de pe plajă (un smoking ţine de frig!). Iau împreună că Ana un taxi din Lahovary şi dăm adresa: Calea Rahovei 137... N-am mai fost niciodată în locul acela, dar îmi închipui

că este undeva prin jurul Pieței Coșbuc. Suntem un pic în întârziere, așa că fiecare minut contează. Și pentru șofer contează (în sensul că „taxează"!), pentru că, la un moment dat, oprindu-mă din conversația cu Ana, am o vagă bănuială și gândesc cu voce tare: „Dar unde suntem!?". În jur sunt numai blocuri noi, cenușii, sinistre, blocurile „socialismului victorios"... Imposibil să fie în această zonă vechiul Palat Bragadiru! Ne uităm tustrei pe geam, în semiobscuritate (e deja trecut de 8 seara), încercând să deslușim numerele de pe blocuri. Cu-atâtea „unități comerciale" la parter, e-aproape la fel de imposibil. Identific, în fine, un număr pe o scară de bloc: 342! Oho: încă puțin și ajungeam în *comuna* Bragadiru! În plus, suntem pe partea cu numerele pare; îi *ordon* efectiv șoferului să întoarcă imediat și să ne ducă unde trebuie.

Niciodată n-o să știu dacă bulibășeala șoferilor de taxi bucureșteni este reală sau jucată. Dacă ești provincial, ești o victimă sigură: taximetriștii te duc pe rutele cele mai ocolitoare cu putință, pretextând însăși bulibășeala (reală) a traficului din Capitală... Iar dacă ești bucureștean get-beget, dar neatent la rută, poți păți același lucru; în orice caz, *nici unul* dintre șoferi nu oprește aparatul de taxat atunci când, din vina lui, te ocolește de te amețește!

Nu o face nici șoferul nostru, desigur. Din fericire, din clipa în care o cotește spre Fabrica de Bere, Palatul ne apare clar în față, luminat de spoturi *magenta*... Mda, nu poate fi decât aici. E locul ideal pentru o (primă) ediție a unei „industrii" pe care mulți o consideră o

glumă: de jur împrejur semimaidan, drum semidesfundat, beznă şi ceva câini comunitari, dar Palatul străluceşte! E-aproape ca-n *Filantropica* lui Nae Caranfil; ceea ce nu ştiu este următorul lucru: câinii sunt „clasa de mijloc" sau „industria cinematografică"?! Că noi în nici un caz!

Şi totuşi, ideea premiilor şi a galei aferente mi se pare bună. Dacă „bolnavul" (industria adică) dă semne cât de firave de însănătoşire, trebuie să-i creezi un mediu optimist. Morozitatea – atmosfera de spital – nu-l ajută cu nimic. Aceste premii trebuiau date *acum*, când filmul românesc (acea fantasmă văzută de unii cu mult timp în urmă, în care nimeni nu mai credea) este „pe val". Mâine, cine ştie...

Avem exact timpul să ne lăsăm trenciurile la garderobă şi, tocmai când mă pregătesc să urc scările, mă opreşte un reporter de la o televiziune. Nu rezist vanităţii de a apărea *în smoking şi cu papion*, aşa că răspund „pe repede înainte" celor câteva întrebări mitraliate de băieţaşul blonduţ şi plinuţ care ţine microfonul ca pe-un buchet de flori la întâlnire. Cel mai bun film românesc din toate timpurile? Desigur, *Reconstituirea*. Cine aş vrea să câştige? *A fost sau n-a fost?* Ce Oscar mi-ar plăcea să primesc? (Realizez că băieţaşul habar n-are cu ce mă ocup!) „Criticii nu primesc Oscaruri", îi răspund cu scârţ şi aplomb... Şi nu mai am timp decât să urc grăbit scările, ratând – îmi dau seama – „imortalizarea" fotografică de rigoare cu spatele la panoul pe care e desenat „Omuleţul" lui Gopo şi pe care scrie „Gala

Filmului Românesc" sau așa ceva. (Ulterior, aflu că reporterul era de la... Canal D! Dacă știam asta, preferam să mă pozez la panou... Ce trebuie să faci ca să știi dinainte cărei televiziuni merită să-i răspunzi?! Dacă ești perspicace, citești logourile de pe microfoane, dar asta e la fel de simplu ca a desluși numerele blocurilor noaptea, din goana taxiurilor... Reporterii ar trebui să poarte veste electrizante în culori diferite, ca să te prinzi din prima: verde-praz – ProTV; albastru fericit – Antene; portocaliu – TVR; căcăniu – OTV etc.)

Primul cu care mă-ntâlnesc odată ajuns sus este Alexandru Bălănescu, nominalizat pentru coloana sonoră de la *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii.* Îi spun că am *good vibes* că o să câștige (ceea ce se și întâmplă). Apoi intru în sală, care este lungă și înțesată de mese.

Mesele jurnaliștilor sunt în cealaltă extremitate a sălii, la capătul opus al scenei, acolo suntem „grupați" toți, ca la Premiile UCIN... Până și Chirilov, care trebuie să prezinte un premiu (cel pentru ziarul *Cotidianul*, ridicat de Ioan T. Morar), este printre noi. Dar e mai bine așa: putem bârfi în voie, nu ne-aude și nu ne vede nimeni!

Premiile în sine (votate în secret de cei 300 și ceva de profesioniști activi) sunt previzibile; cu două excepții: cel pentru documentar (care se duce, neașteptat, la *Hobița, coloana și tractorul* al lui Cornel Mihalache; favorită era Ileana Stănculescu pentru *Satul șosetelor*) și cel pentru scurtmetraj (*Lampa cu căciulă* al lui Radu Jude în loc de *Marilena de la P7* al regretatului Cristian Nemescu). Dar

Mădălina Ghițescu (Marilena din filmul celui care nu mai este) ia totuși premiul pentru debut – sau „tânără speranță". (Mădălina îmi șoptește cochet la ureche că are 29 de ani!) Premiul pentru cel mai bun film european se duce spre *Volver*, superbul film al lui Almodovar, pe care l-am și nominalizat, și votat. *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* „raflează" mai multe premii mai mici (scenografie, costume, muzică), *Ryna* – pentru actrița Dorotheea Petre (nominalizată pentru rolul din filmul Ruxandrei Zenide, și nu pentru cel din filmul lui Cătălin Mitulescu!) și pentru imagine (Marius Panduru, care a făcut și imaginea filmului lui Corneliu Porumboiu), *Legături bolnăvicioase* al lui Tudor Giurgiu – un foarte aplaudat premiu pentru rol secundar feminin (veterana Cătălina Murgea, extrem de emoționată), pe lângă premiul „de box-office" (a fost filmul cu cele mai mari încasări în 2006), *Hârtia va fi albastră* al lui Radu Muntean doar două premii – cel pentru Andi Vasluianu (rol secundar masculin) și pentru sunet, *toate* celelalte premii (cele mai importante totodată!) ducându-se la vasluianul Porumboiu, care este – alături de „mentorul" său, Lucian Pintilie –, vedeta serii... (Pe scenă, alături de directorul CNC, vasluianul mulțumește „CNC-ului personal" care i-a dat bani să facă filmul, adică familia sa!)

Ce ar mai fi de spus? În ceea ce mă privește, o nedumerire legată de nominalizări. Mai exact, de *una*: la premiul Gopo pentru cel mai bun actor într-un rol principal au fost nominalizați doar *doi* dintre cei *trei* actori din *A fost sau n-a fost?*: Ion Sapdaru (care a și

câștigat) și Teo Corban; veteranul Mircea Andreescu (neuitatul „moș Pișcoci") a fost lăsat pe dinafară! Cred că a fost singura gafă a juriului de nominalizări, datorată, se pare, singurului actor din acest juriu, care a considerat că jocul lui Mircea Andreescu este „teatral"! Nu știu cum poți fi actor și să nu-ți dai seama că Pișcoci *devine altul* atunci când începe emisiunea de televiziune din film (mai „teatral", mai cabotin, mai *showman*), naturalețea de care dăduse dovadă până atunci fiind absolut evidentă și cuceritoare. Ceea ce era o subtilitate a actorului (și probabil a regizorului) – aceea de a arăta felul în care se schimbă un om obișnuit în fața camerei de filmat – este ratată, iată, pentru un actor cu mult mai puține resurse, care nu a făcut nici măcar un singur rol memorabil în cinema. Păcat.

Toată lumea pleacă având pe buze „cuvântul-rondel" din spiciul lui Pintilie, cu care ne-a regalat: *Wonderful*! A fost într-adevăr *wonderful*, chit că n-am reușit să-l prind pe Pintilie la sfârșitul ceremoniei – până să ajung din fundul sălii, acesta a dispărut englezește (*wonderful*, nu?).

Când ies din Palatul Bragadiru, dau nas în nas cu Petrică Ionescu. „Ce faci la ora asta!?", îi spun (era aproape 12 noaptea). „De ce, s-a și terminat?!", îmi spune mirat. „Fugi, deja se strâng mesele!", îl sperii eu...

Presupun că a mai găsit o măslină, ceva.

27 martie. Deja încep să curgă comentariile negative... De ce nu mă mai surprind? Nu doar că românul nu se

poate bucura de o sărbătoare (alta decât cele „tradiţionale", mai ales dacă sunt cu multă mâncare, zile libere şi ceva moaşte în meniu), dar nu-i lasă nici pe alţii să se bucure de ea! De astă dată, cârcotaşii de serviciu (nici o legătură cu aceia simpatici de la PrimaTV) se plâng că au fost prea puţine filme nominalizate (păi, dacă astea au fost cele mai bune!?), că filmul lui Porumboiu a câştigat prea multe premii (*idem*), că la televizor nu s-a auzit bine, că unii erau „prea emoţionaţi" (trebuiau să-şi trimită sosiile lor din plastic!), că alţii erau în „ţinută de oraş" (ce-i drept, am fost singurul la papion şi smoking, deşi pe invitaţie scria clar „ţinută de gală"), că „nu e ca la Oscaruri" (nici nu şi-a propus!), că „la Oscaruri nu se dau atâtea premii unui singur film" (fals!), c-o fi, c-o păţi, şi patati, şi patata... E clar, bucuria altora îl indispune pe român. Iar dacă, în plus, bucuria presupune a răsplăti munca unor artişti, indispoziţia aceasta capătă un oarece iz persistent de egalitarism vulcanizat. Artiştii „n-ar trebui" să se premieze între ei – „ar trebui" să-i voteze ţăranii şi muncitorii! Concluzia? „Elitismul" dăunează grav sănătăţii poporului, iar antielitismul *rulz*! Ce vremuri trăim...

29 martie. Începe festivalul de scurt şi mediumetraj „NexT", prima ediţie. „N" de la Nemescu, „T" de la (Andrei) Toncu, tânărul *sound-designer* ucis în acelaşi accident atroce din august trecut... Un festival – am înţeles – făcut în câteva luni, cu mult entuziasm şi cu dorinţa de a cinsti memoria celor doi cineaşti plecaţi atât de devreme şi de absurd dintre noi. Invitat special:

triplu oscarizatul Walter Murch, un geniu al montajului și cel care a inventat de fapt *sound design*-ul (Toncu ar fi trebuit să lucreze în echipa sa la filmul lui Francis Ford Coppola *Youth Without Youth*).

Atmosferă studențească la Cinemateca Eforie, unde se desfășoară festivalul, cu tineri voluntari care distribuie *flyere* în fața cinematografului, îndemnând trecătorii să intre: „E gratis!". (La Cinematecă există și un cineclub, ceea ce dovedește că alegerea acestui loc pentru festival a fost inspirată: „cineclubiștii" vin oricum.) Documentarul despre Murch (făcut de David Bleiman Ichioka) este formidabil, ar trebui să constituie „material didactic" în toate facultățile de film din România! Murch vorbește cu o admirabilă logică și limpezime despre câteva dintre filmele la care a lucrat, cele ale prietenului său F.F.C. în primul rând: *Nașul*, *Conversația*, *Apocalypse Now*, dar și cele ale lui Minghella: *Pacientul englez*, *Talentatul domn Ripley*, *Cold Mountain*... Deși proiecția se întrerupe la un moment dat din anumite motive tehnice (Iulia Blaga îmi spune mai apoi că nu a fost un „accident", ci un „semn" de la Cristi și „Otto"...), este o lecție de cinema într-adevăr magistrală.

Din păcate, nu pot să stau la proiecțiile filmelor din competiție (am un număr – chiar despre Film! – la *Dilema Veche*), stau numai la programul „They Were Next Generation Too", în care revăd scurtele de început ale lui Nae Caranfil, Laurențiu Damian, Radu Nicoară, regretatul Ovidiu Bose Paștina și Adrian Sârbu (chiar el, „bossul" de la Pro!). *Frumos e în septembrie la Veneția*

e în continuare o parodie irezistibilă la *Anul trecut la Marienbad* (chit că tinerii habar n-au de asta, pentru că ei *nu* au văzut filmul lui Resnais!), *Ciné-vérité*-ul lui Damian rămâne un film surprinzător şi subtil, cel mai „proaspăt" părându-mi-se *Arta apărării individuale* a lui Bose Paştina... Aproape toate degajă un aer de subversiune inteligentă şi îndrăzneaţă, par filme făcute „în stare de conspirativitate", prilej, după proiecţie, pentru animate discuţii despre cenzura comunistă şi limitele ei.

31 martie. Am sărit peste o zi de „NexT" din aceleaşi motive „dilematice" (numărul se predă vinerea) şi mă grăbesc să recuperez două dintre cele patru programe competitive (primele două – văzute în ziua deschiderii – au fost „ceva mai slăbuţe", mi se spune, „n-ai pierdut nimic"...). Dar sunt nevoit să ratez *workshop*-ul susţinut de Murch la doi paşi de Cinematecă, în Orange Concept Store. Asta e: nu le poţi avea pe toate – şi e mai important *pentru studenţi* să fie la întâlnirea cu Murch decât un bătrân critic semiblazat ca mine, căruia ideile lui Murch despre „forma ideală a unui film" nu fac decât să-i confirme nişte intuiţii mai vechi... (În plus, recunosc, am oroare de aglomeraţii: prefer să văd două programe deja proiectate cu o zi în urmă într-o sală ceva mai goală.)

Numai că la Cinematecă, la 10 dimineaţa, nu e *nimeni* în sală! (Ba nu, sunt proiecţioniştii şi băiatul de la traducerea electronică.) Cu chiu, cu vai, proiecţia începe la 10 şi 10, iar pe parcurs se mai ocupă locurile din jur. Îmi spun că lumea e la Murch – normal –, că programele

din dimineața asta s-au mai văzut ieri etc. etc. Dar *nu* e „normal": tinerii cinefili preferă să stea pe jos sau în picioare la *prima* proiecție (probabil din snobism), în ruptul capului nu s-ar duce să vadă ca mine filme într-o sală mai goală (deși nu știu de ce: e mult mai confortabil). Până seara (la decernarea premiilor) va fi *full*, se va sta din nou pe jos sau în picioare, așa că starea mea de spirit oscilează între euforie și melancolie: acești tineri cinefili sunt într-adevăr mulți, dar *ăștia sunt toți*!

Cel mai frumos film văzut în cele două programe este, indiscutabil, *The Patterns Trilogy* al unui tânăr (29 de ani) canadian, Jamie Travis. Este un tur de forță de inspirație vizuală și control – Travis filmează o poveste (cu două personaje) în trei „tonuri" diferite, fiecare „ton" adăugând ceva la ceea ce știai (uneori, acest „ceva" fiind un supliment de ambiguitate!). Tipa din film (care înțeleg că este designer) este genială – o combinație de Juliet Berto și Marie-France Pisier pieptănată și îmbrăcată ca-n anii '60 (sau poate, cum îi spun lui Andrei Gorzo în pauză, este „ideea de Anna Karina"!). Gorzo a făcut selecția și este foarte mândru de „descoperirea" sa – și pe bună dreptate. Nu sunt atât de sigur însă că Travis va deveni „viitorul Lynch", cum crede el... Nu pentru că n-ar fi talentat (pariez că vine din zona videoclipurilor sau a *graphic design*-ului), ci deoarece cariera unui artist, și mai ales a unui regizor, este atât de dependentă de norocul bunei întâmplări și al bunelor întâlniri, încât devine aproape o loterie.

La decernarea premiilor, surpriză: juriul îi acordă doar premiul pentru „cea mai bună contribuție sonoră"!

E o glumă: din punct de vedere sonor, *The Patterns Trilogy* este *doar* un film corect; vizual, în schimb (şi conceptual mai ales), este un regal! Of, juriile astea...

2 aprilie. În plin lucru la numărul din *Dilema Veche* dedicat filmului românesc („văzut de 42 de ochi": doi sunt ai mei, restul ai celor 20 de colaboratori!), primesc o veste incredibilă: a murit Petre Rado! Petre Rado, unul dintre colaboratori, al cărui text (scânteietor de inteligenţă şi empatie) îl plasasem în economia numărului chiar la-nceputul grupajului!... O moarte subită, survenită în urma unui infarct, la New York, unde trăia de peste 30 de ani. Am scris despre Petre Rado chiar aici, într-un jurnal-*countdown* care a apărut în numărul din februarie. Pe 19 aprilie ar fi împlinit 61 de ani... Era un om bun.

Numărul despre film apare îndoliat, cu un colaborator mai puţin.

15 aprilie. A-nceput Festivalul „B'Est", a treia ediţie. Invitat special: Nikita Mihalkov, pe care-l văd pe Realitatea TV, la 8 dimineaţa (!), vorbind relaxat, cu căldură şi cu umor despre ce înseamnă să fii „Nikita Mihalkov"...

N-am „bifat" în schimb spectacolul de gală de aseară (de la cinema Scala), nici recepţia de după. Pentru mine, „Mihalkov"-ul care îmi place este cel de-nceput, acela minunat de „minimalist" din filme ca *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* (1977), *Câteva zile din viaţa lui Oblomov*, *Cinci seri* (ambele, 1979)... Odată cu *Oci ciornie* (1987), când „ţarul Nikita" a dat de bugete „balşoi" şi

și-a permis să distribuie vedete internaționale (în *Ochi negri* joacă Mastroianni, Silvana Mangano, Marthe Keller...), filmele sale au devenit tot mai emfatice, bombastice, „gonflate". În mod previzibil, acest lucru i-a adus un Oscar pentru film străin (*Soare înșelător*, 1994, care a deschis „B'Est"-ul și onoarea de a deschide Festivalul de la Cannes (cu *Bărbierul din Siberia*, 1998, poate cel mai prost film al său)...

Ceea ce-mi aduce aminte de un „detaliu": începe Festivalul de la Cannes!

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cele două bătăi de pleoapă ale modernităţii

Cinematograful românesc a fost întotdeauna contemporan, dar modern nu a fost decât începând cu 1965; şi nici după aceea tot timpul...

Contemporan atunci când, în 1912 (anul naufragiului „Titanicului", ca fapt divers!), îndrăznea să facă pasul spre lungmetraj cu *Independenţa României*, filmul cu o paternitate disputată căruia Nae Caranfil (un contemporan al nostru, din fericire) i-a adus omagiu în recentul său *Restul e tăcere*. Contemporan în sensul „All Art Has Been Contemporary", cum spunea cu o simplitate menită să ne pună pe gânduri un enunţ de neon roşu la intrarea în Muzeul Pergamon din Berlin, în februarie anul acesta...

Da, orice artă a fost contemporană; dar modernitatea s-a lăsat aşteptată.

Fix opt ani despart *La moara cu noroc*, filmul din 1956 al lui Victor Iliu, de *Pădurea spânzuraţilor* al lui Liviu Ciulei, din 1964 (Premiul de Regie la Cannes un an mai târziu). Ca o coincidenţă, amândouă sunt ecranizările

unor texte clasice scrise de scriitori transilvăneni, care au fost pentru o vreme contemporani: Ioan Slavici și Liviu Rebreanu. Amândouă sunt în alb-negru. Și amândouă sunt considerate, la rândul lor, „clasice": despre filmul lui Iliu se vorbește deseori ca despre „filmul clasic prin excelență" al cinematografului românesc, în timp ce filmul lui Ciulei a căpătat aproape un statut de „film-cult" (împreună cu *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie din 1969). Dar vizionarea acestor două titluri unul după altul dă impresia că între ele s-ar întinde cel puțin două decenii.

Drama rurală a lui Iliu (plasată în secolul al XIX-lea) este filmată într-un alb-negru aproape expresionist. Regia este condusă cu mână sigură, imaginea este epatantă (mai ales în scenele de exterior), iar jocul actorilor este puternic și convingător. Și totuși, oricât de important a fost acest titlu pentru vremea respectivă, pare mai mult un film din anii '30 ajuns la destinație cu întârziere... Asta pentru că nu există nimic memorabil în filmul românesc al anilor '30; *La moara cu noroc* a umplut această lacună douăzeci de ani mai târziu.

Drama militară a lui Ciulei (plasată în Primul Război Mondial) este, prin comparație, un film în mod distinct *contemporan* cu anii '60. Ajutat și de sursa literară, care propune o dilemă morală într-o manieră consistent modernă, psihologică și chiar introspectivă pe alocuri, *Pădurea spânzuraților* vorbește despre un caz de nesupunere militară din urmă cu 50 de ani, dar tonul său rezonează atât de evident cu o sensibilitate cinematografică *actuală*

(în acel moment), încât devine greu să-l plasezi în categoria „ecranizărilor în costume". Imaginea (realizată de Ovidiu Gologan, care lucrase şi pentru *La moara cu noroc*) este uluitoare, furnizând câteva momente antologice care încă sunt analizate în şcolile de film; jocul actorilor este perfect de la un capăt la altul, cu două performanţe splendide ale lui Victor Rebengiuc (în rolul lui Apostol Bologa) şi a regizorului însuşi (în rolul căpitanului Klapka); şi, deşi pe alocuri lung, filmul este regizat magistral într-o manieră fluidă, sobră şi lipsită de înfloriturii, cu acele câteva momente de bravură care sunt impresionante chiar şi după standardele actuale: scena reflectorului care-l terorizează pe Bologa noaptea şi scena din final, cu camera înregistrând aproape subiectiv funia spânzurătorii şi reuşind să transmită un sentiment interior profund de nelinişte şi teamă.

Reconstituirea lui Pintilie – cu care *Pădurea...* lui Ciulei formează un fel de „diptic" canonic pentru istoria filmului românesc – este şi ea oarecum o „ecranizare"; spun „oarecum" deoarece nuvela lui Horia Pătraşcu (care a dat şi titlul filmului) era de fapt bazată pe un fapt real, iar filmul o foloseşte mai mult ca argument: doi tineri delincvenţi arestaţi de miliţie sunt aduşi la locul încăierării lor (mai degrabă benigne) şi puşi să „reconstituie" bătaia dintre ei în faţa unei echipe de filmare ce trebuie să facă un spot educativ; filmarea propriu-zisă – rudimentară şi destul de amatoricească – este întreruptă de accidente de tot soiul (lumina insuficientă, o bătrână care-şi caută o gâscă etc.), dar, la

sfârșit, unul dintre tineri moare în urma încăierării tot mai „veridice". Adresa contestatară a poveștii era evidentă, fapt care a atras după sine scoaterea filmului de pe ecrane și transformarea *Reconstituirii* (tot) într-un „film--cult", cel mai cunoscut exemplu de peliculă politic--subversivă din cinematograful românesc! Și trebuie spus că, revăzut astăzi, la aproape 40 de ani de la premieră, filmul lui Pintilie șochează prin directețea cu care ataca sistemul în părțile sale „moi", inteligent și fără menajamente, în condițiile în care cenzura era o realitate inconturnabilă: aproape că îți vine să crezi că filmul a fost făcut special pentru a fi cenzurat, sperând să-și câștige o durabilă notorietate prin aceasta...

Căci, dincolo de povestea propriu-zisă (a lui Pătrașcu), la rândul său bazată – cum spuneam – pe un fapt real, filmul mai trimitea la un fapt la fel de real cu care seamănă izbitor: cazul acelui grup de evrei comuniști care au atacat Banca Națională a României, au fost prinși și executați, dar nu înainte de a li se promite comutarea pedepsei dacă acceptă să *reconstituie* fapta lor în fața unei echipe de filmare, pentru un documentar educativ! Filmul respectiv s-a numit (tot) *Reconstituirea* și a fost regizat de Virgil Calotescu, în 1959; după fix 10 ani, *Reconstituirea* lui Pintilie era așadar aproape un *copy/paste* al filmului precedent, cu semn schimbat: filmul-în-film trimitea direct la infamul documentar de comandă, în timp ce filmul propriu-zis era o acuzare fățișă a acestuia.

Ironia face ca Pintilie să fi fost la data respectivă autorul unui film de debut: *Duminică la ora 6*, care avea toate datele unui... film de comandă: povestea despre lupta ilegaliştilor cu regimul capitalist în anii '30 – cu comunişti „buni" şi oameni ai Siguranţei „răi" – era scrisă de Ion Mihăileanu (tatăl viitorului regizor Radu Mihăileanu), el însuşi un evreu cu simpatii comuniste. Sigur pe materialul său politic-corect, Pintilie îşi permite să deturneze obraznic mesajul dorit de autorităţi printr-o manevră extrem de abilă: se inspiră, pentru partea formală a filmului său, din filmele Noului Val francez.

Trebuie spus că, la vremea respectivă (1965), Noul Val era „trendul" cel mai autoritar şi mai zgomotos din cinematograful mondial. În acelaşi an cu filmul de debut al lui Pintilie, Jean-Luc Godard scotea două filme extrem de importante – *Alphaville* şi *Pierrot le Fou* –, François Truffaut *Fahrenheit 451*, iar Alain Resnais făcuse deja filmele sale cele mai celebre, *Hiroshima mon amour* (1959) şi *L'année dernière à Marienbad* (1961). 1959, anul „naşterii" Noului Val cu filmele sale cele mai reprezentative (Truffaut, *Les 400 coups*; Godard, *A Bout de souffle*), dar şi al câtorva titluri-far ale modernităţii cinematografice (Antonioni, *Aventura*; Fellini, *La dolce vita*), era deci, în România, anul în care se făcea acel filmuleţ de comandă având în distribuţie nişte oameni păcăliţi să-şi joace propriul rol, pentru a fi executaţi la terminarea filmărilor...

Pintilie era, firește, la zi cu toate aceste „performanţe" în materie de film, atât cele cinematografice, cât şi cele ideologice. El decide, cum spuneam, să-şi facă debutul

cu *Duminică la ora 6* – film impecabil și „revoluționar" (pentru mica istorie a filmului românesc), dar totodată conformist, fals și chiar mincinos din punctul de vedere al conținutului: un fel de (păstrând proporțiile!) *Triumful voinței*, documentarul pro-nazist al lui Leni Riefenstahl. Dar are totuși această idee genială care îl pune la adăpost de suspiciuni: spune povestea ilegaliștilor din anii '30 în stil Nouvelle Vague. Era ca și cum ar fi livrat Partidului carnetul de partid învelit în hârtie fină, capitalistă.

Caz extrem de decalaj între fond și formă, *Duminică la ora 6* trezește în memoria oricărui cinefil la curent cu cinematograful epocii respective *déjà-vu*-uri formale: liftul care urcă și coboară în anumite răstimpuri ale poveștii, ca un laitmotiv vizual, este un împrumut direct din *Hiroshima mon amour*; finalul pe malul mării, în care tânărul urmărit de Siguranță este încolțit de agenții acesteia ca-ntr-un *huis-clos* fără speranță, este o trimitere clară la finalul din *Les 400 coups...*[1].

Cert este că, până la „venirea pe lume" a lui Cristi Puiu[2] și a filmului său de debut (*Marfa și banii*, 2001),

1. Unii critici (Tudor Caranfil, de exemplu; vezi *Dicționar de filme românești*, Editura Litera Internațional, 2002, p. 72) văd în filmul lui Pintilie și referințe inexistente atunci când vorbesc despre „balul *formanian* de cartier": la data respectivă, balul din *Duminică la ora 6* putea fi, eventual, „protocronic"-formanian, întrucât *Balul pompierilor* al lui Milos Forman datează din 1967!
2. Filmul românesc poate fi împărțit și în B.C.P. (*before* Cristi Puiu) și A.M. (*after* Mungiu)...

Duminică la ora 6 va rămâne primul şi singurul manifest estetic cu adevărat important din filmul românesc. Cu toate acestea, cineaştii „noului val" minimalist, care s-au afirmat după 2001, au privit întotdeauna cu mare respect al doilea film al lui Pintilie (*Reconstituirea*), considerând pe bună dreptate *Duminică la ora 6* mai mult un compromis abil cu cenzura epocii, în ciuda indiscutabilelor calităţi formale ale acestui film.

Reconstituirea (film curajos şi inflexibil din punct de vedere politic) avea să devină o referinţă şi pentru câteva dintre cele mai bune filme ale deceniilor imediat următoare: titluri precum *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980), *O lacrimă de fată* (Iosif Demian, 1980) şi *Secvenţe* (Alexandru Tatos, 1982) mărturisesc influenţa profundă pe care al doilea film al lui Pintilie a avut-o asupra confraţilor săi, în special în ceea ce priveşte conştientizarea faptului că aparatul de filmat nu este şi nu poate fi un instrument „inocent". Făcând virajul dinspre filmul „de epocă" înspre cel de actualitate, Pintilie a dat tonul şi a indicat calea: cinematograful *adevărat* era (nu putea fi decât) acel cinema care ia pulsul actualităţii, intervenind în realitatea trucată a epocii cu intensitatea unei camere-laser ce arde rece straturile protectoare ale acesteia, mergând până la adevărul (netrucat) din spatele lor.

Această „priză de realitate" este, de altfel, singura *sincronă* cu ceea ce s-a făcut valoros în filmul românesc în ultimul timp: aşa-zisa direcţie „minimalistă".

Poate că este momentul să ne întrebăm – acum, că am survolat peste patru decenii de film românesc –

care ar fi particularitățile unei presupuse modernități cinematografice autohtone. Cred că aceasta poate fi identificată în două caracteristici semnificative.

Ar fi vorba mai întâi despre *schimbarea punctului de vedere.* Cinematograful „tradițional" (din care *La moara cu noroc* este un exemplu canonic) a rămas blocat – evident, nu doar în filmul românesc – într-o perspectivă pretins „obiectivă" asupra poveștilor de pus pe ecran. Ceea ce în literatură, de exemplu, era bun câștigat (cu noutatea narativă[1] adusă de romanele lui Proust, Joyce și Virginia Woolf încă din deceniul al treilea al secolului trecut) a trebuit să aștepte – în cinema – sfârșitul deceniului al șaselea pentru a deveni realitate. Filmele lui Bergman, Fellini, Antonioni, în paralel cu marea schismă narativă provocată de Noul Val francez, au operat o modificare majoră în felul în care era concepută narațiunea cinematografică. „Era bănuielii" – formula lui Nathalie Sarraute din cartea de eseuri apărută în 1956 – începuse, iar demonul ei își vârâse coada și în pelicula de celuloid, suspectând tipul de narațiune existent la acea dată de „pact" conformist cu „realitatea" – o *anumită* „realitate" ce lăsa pe dinafară un întreg adevăr (afectiv, în primul rând). Deși încercări de a muta

1. Pentru o înțelegere a felului în care o formă (literară, cinematografică etc.) devine „imposibilă", vezi și Slavoj Zizek, „Two Ways to Avoid the Real of Desire", în *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, MIT Press, 1991, p. 48.

punctul de vedere al naraţiunii la persoana I au mai existat (a se vedea filmuleţele suprarealiste ale lui Buñuel şi Dali – în general, tot cinematograful aşa-zis „de avangardă" –, dar şi curiozităţi precum *The Lady în the Lake*, ecranizarea din 1947 semnată de Robert Montgomery după romanul omonim al lui Raymond Chandler, care experimentează procedeul numit „camera subiectivă": personajul povestitor e sinonim cu camera de filmat), asemenea tentative au fost fără urmări, fiind relegate în colţul de nişă al excepţiilor care confirmă regula.

Schimbarea de paradigmă a venit pe la jumătatea anilor '50 – mai precis, în 1957: *Fragii sălbatici* (filmul lui Ingmar Bergman despre un bătrân profesor – jucat de marele regizor Victor Sjöström – care întreprinde o călătorie prin Suedia natală, bruind cronologia în funcţie de capriciile amintirilor sale); ea reuşea să dea cinematografului, în fine, un echivalent al „timpului proustian" – intens subiectiv, non-cronologic şi funcţionând după alte reguli[1]. Doi ani mai târziu, aşa cum am văzut, Federico Fellini realiza propria mare schismă – cu perioada neorealistă – prin *La dolce vita*, în care discontinuitatea narativă nu mai era efectul unor amintiri ale

1. Că acest proces nu este câtuşi de puţin „inventat", ci doar descoperit o demonstrează şi două experienţe ale teoreticianului şi artistului Victor Burgin, relatate în capitolul „The Sequence-image", din cartea sa *The Remembered Film*, Reaktion Books Ltd., 2006, p. 21.

vreunui personaj principal, ci o regulă de construcție ce reflecta însești fantasmele regizorului-creator. (Procedeu dus la desăvârșire în filmul său din 1963, *8 ½* – prima autobiografie pe celuloid!) În același an, Godard își făcea debutul cu *A bout de souffle* – manifest cinematografic pur și dur, ce arunca în aer pretenția filmului de a fi un grefier „corect" și lipsit de imaginație al întâmplărilor, jonglând cu o libertate narativă absolut jubilatoare (conform adagiului godardian: „Un film trebuie să aibă un început, un cuprins și o încheiere, dar nu neapărat în această ordine"). Dacă adăugăm acestora cele două lungmetraje de ficțiune ale lui Resnais, puternic marcate de sursele lor literare venind dinspre Noul Roman (Marguerite Duras pentru *Hiroshima mon amour* și Alain Robbe-Grillet pentru *L'année dernière à Marienbad*), vom avea imaginea unui cinematograf *modern* – provocator de modern chiar! –, a cărui principală regulă de compoziție poate fi identificată în trecerea de la persoana a III-a (impersonală) la persoana I, indiferent că va fi fost vorba despre un personaj al filmului sau despre regizor!

Motivele pentru care a intervenit această modernitate (și, de fapt, s-a *construit*) atât de târziu în Cinema – față de literatură, pictură sau muzică – țin de însăși apariția tardivă a filmului față de celelalte arte. Cinematograful a trebuit să „ardă etapele", refăcând în mai puțin de un secol o istorie care în cazul celorlalte arte era deja multicentenară. În plus, a trebuit să parcurgă de unul singur drumul de la A la B (C, D...), schimbând paradigmele din necesitate interioară atunci când a simțit că

formulele în care se instalase nu mai făceau priză cu realitatea. Iar cinematograful românesc – care, oricum, a luat startul ceva mai târziu – s-a văzut deviat de la o devenire normală de paranteza comunistă, cu propriul set de „valori" (dintre care nu făcea parte invenţia formală – văzută mai curând, exact ca în Germania lui Hitler, un simptom de „decadenţă burgheză"). De fapt, filmul românesc a trecut de la ineptele melodrame burgheze la ineptele „filme mobilizatoare" şi moralizatoare realist-socialiste (uneori făcute de aceeaşi oameni, că tot se pricepeau). Cinematograful românesc a ratat, din motive ideologice, neorealismul anilor '40 (pe care-l recuperează abia acum), după cum, din aceleaşi motive, n-a reuşit să strecoare mai mult de o mână de titluri (printre care *100 lei*, subestimatul film al lui Mircea Săucan din 1973) inspirate de Noul Val.

De o oarecare „libertate" (firește, cât se poate de relativă) beneficiau doar ecranizările, în care, în anumite limite, regizorii îşi puteau permite să „citeze" formule cinematografice la zi.

Incidenţa subiectivităţii în filmul românesc punea probleme la fel de spinoase, iar regizorii se fereau să ia taurul de coarne. Cum partidul (care controla totul) nu obosea să repete că „filmul este o artă pentru mase" – ba chiar, „arta-fanion" din acest punct de vedere! –, dorinţa unor regizori la curent cu ce se întâmpla în cinematograful mondial de a-şi „subiectiviza" demersul stilistic se izbea de comandamente ideologice precis codificate.

Încercări (și reușite) au fost totuși; pe lângă intensul „moment subiectiv" din finalul *Pădurii spânzuraților* – abil integrat narațiunii, perfect explicabil din punctul de vedere al perspectivei personajului Bologa și, oricum, episodic în economia filmului –, *Duminică la ora 6* rămâne exemplul cel mai consistent de cinema alternând o incertă subiectivitate a personajelor cu o absolut certă subiectivitate regizorală, ce-și permite, la o adică, să introducă acel laitmotiv al liftului – ambiguu ca unghi subiectiv (Al vreunui personaj? Al regizorului?), dar în mod manifest inovator, scandând narațiunea ca un ritm vizual.

Din păcate pentru cinematograful românesc, această subiectivitate (ca formulă narativă moderat-discontinuă) a ajuns să se confunde cu o formă de lirism siropos... Ecranizările au fost cele care au suferit cel mai mult de această boală: pasul de la persoana I la „poezie" a fost trecut cu dezinvoltură, producând versiuni tragic-ridicole ale stilului tarkovskian. Exemplele sunt prea numeroase pentru a le aminti aici; dar trebuie semnalat faptul că, în dorința lor de a se afirma cu un cinematograf cât mai personal, rupt de clișeele impuse, acești regizori au căzut cu voioșie în extrema cealaltă, luînd drept „gramatică" (replicabilă) ceea ce nu era, în fond, decât un stil (nereplicabil – sau, în orice caz, nerecomandat să fie replicat!).

Și totuși, au existat și excepții: *Adela* lui Mircea Veroiu, după romanul lui Ibrăileanu – realizat în 1985 –, este un exemplu fericit de lirism bine controlat, ce

transpune intimitatea pudică a poveştii într-un stil perfect adecvat subiectului. În acest caz, mereu inspiratul de literatură Veroiu (care debutase în 1970, alături de Dan Piţa, cu un film-în-tandem – *Nunta de piatră* –, ecranizare artistică a unor nuvele de Agârbiceanu) a reuşit un transfer inteligent de intensitate dinspre spiritul cărţii spre semnificantul filmului, ajungând într-un mod total empiric şi cu siguranţă „inocent" la o suprapunere subtilă de discursuri (vizual/sonor) ce aminteşte de experimentele cinematografice ale lui Marguerite Duras.

Dar perioada de dinainte de '89 este marcată de două ecranizări puternice, ce reprezintă, fiecare în parte, două modalităţi viabile de a transpune modern literatura.

Prima este *De ce trag clopotele, Mitică?*, filmul proscris al lui Pintilie din 1982, retras de pe ecrane şi (re)descoperit abia în 1990. Pintilie reuşeşte ceva aproape imposibil şi fără precedent în filmul românesc: o exegeză (caragialiană) pe celuloid! Punând la lucru un dispozitiv bahtinian, el transformă piesa *D'ale carnavalului* într-un joc vertiginos de „puneri în abis" care telescopează literarul, politicul şi cinematograficul – ultimul dintre ele curat autoscopic. Rabelaisian şi fellinian în aceeaşi măsură în care este caragialian (şi pintilian, firește!), *De ce trag clopotele, Mitică?* este, deloc surprinzător, mai prizat de literaţi decât de cineaşti: prinşi pe picior greşit de modernitatea propunerii lui Pintilie, aceştia reproşează filmului exact ceea ce face geniul lui: prolixitatea (asumată).

A doua este la antipodul acesteia: sobrul *Iacob* al lui Mircea Daneliuc, din 1988, este transpunerea vizionară

și îndrăzneață a unor pagini de Geo Bogza. Daneliuc păstrează decorul interbelic, dar tonul și atmosfera sunt clar contemporane. Mai mult, filmul se deschide și se închide cu două secvențe dure, antologice, care constituie – alături de *Pădurea...* lui Ciulei și de *Reconstituirea* lui Pintilie – cam tot ce a dat mai bun modernitatea cinematografică în România. Sunt imagini ce rămân pe retina oricărui cinefil, pentru că, inspirație de moment sau nu, acumulează în ele o tensiune tragică impecabil vizualizată, care și-a depășit cu mult sursa literară. *Iacob* este totodată, la fel ca *De ce trag clopotele...* al lui Pintilie, un film mai degrabă neglijat de cineaști (regizorii și criticii generației lui Daneliuc), revendicat, din fericire, de regizori din noua generație minimalistă, precum Radu Muntean.

A doua caracteristică a modernității filmului românesc este ceea ce eu aș numi *oglinda cinematografică*. Este vorba despre conștientizarea faptului că cinematograful a devenit el însuși „personaj" și că una dintre modalitățile de a surprinde realul implică asumarea acestei (noi) realități.

În *Reconstituirea* deja, prezența unei echipe de filmare în trama poveștii – „filmul-în-film", cum se numește îndeobște acest procedeu – îi permitea lui Pintilie să pună sub semnul întrebării „adevărul" acesteia, denunțând simulacrul. Imaginile „spotului educativ" căpătau un și mai mare grad de neveridicitate cu cât spectatorul era făcut părtaș la procesul (precar) de „surprindere a adevărului". Altfel spus, publicul era chemat să fie

martorul unui *proces al realului* desfăşurat (aproape) în timp real, *in situ* şi cu toate indicaţiile de regie la vedere... Distanţa dintre filmuleţul mincinos şi adevărul crud al realităţii din spatele aparatului de filmat dădea toată măsura divorţului între ideologie şi viaţă, pe care sistemul comunist îl instituise ca axiomă.

Geniul lui Pintilie a fost acela de a realiza că, pentru a denunţa ideologia, nimic nu este mai eficace decât investigarea instrumentului său de propagandă preferat – adică filmul[1]. Invers decât în *Hamlet* – unde „teatrul-în-teatru" scotea la iveală tocmai adevărul disimulat –, „filmul-în-film" din *Reconstituirea* este minciună revelată, simulacru deconstruit: nu doar că oamenii puşi în faţa camerei de filmat îşi „pierd spontaneitatea", produc o „realitate" imperfectă etc., dar simplul fapt de a-i împinge într-un act de manipulare, de „real regizat", dezvăluie resorturile complice ale imaginii cu cel care o pune pe peliculă. Imaginea este un fapt de putere, iar pentru ca aceasta să fie etic-corectă, trebuie ca mâna care înregistrează realul să fie pură, pe cât posibil curăţată de ideologii. *Reconstituirea* semnează actul de moarte al ideologiei-ca-imagine (deci putere).

Impactul acestei reflecţii energice asupra filmului, realizată cu mijloacele filmului însuşi, a fost extraordinar pentru cinematograful românesc. El seamănă întru

1. În ceea ce priveşte funcţia cinematografului de înregistrare a realităţii, vezi şi Serge Daney, *Postcards from the Cinema*, Berg, 2007, p. 139.

câtva cu impactul „erei bănuielii", un deceniu mai devreme; precum Nathalie Sarraute în literatură, Lucian Pintilie punea o bombă cu ceas în burta filmului românesc, retrăgându-se apoi în culise pentru a asculta tictacul numărătorii inverse.

Filmele născute deja conștiente (de puterea lor), care au apărut după încă un deceniu, mărturisesc importanța pe care oglinda etică pusă de Pintilie în fața cinematografului continua să o aibă: *Proba de microfon* pare, de altfel, un fel de *sequel* la *Reconstituirea*, cu Televiziunea devenită personaj principal (antieroul filmului, jucat chiar de regizor, ajunge el însuși „caz" de reportaj televizat, într-un final premonitoriu ce substituie imaginii cinematografice imaginea micului ecran...); *O lacrimă de fată*, ecranizare a unui banal roman polițist de succes în epocă, folosește premisa literară mai mult ca un pretext pentru (încă) o reflecție asupra puterii imaginii de a dezvălui adevărul (filmul, realizat „în priză directă" și folosind mijloacele reportajului, este și un exemplu savant de alternare a peliculei de 35 mm cu pelicula de 16 mm; tot între paranteze fie spus, regizorul Iosif Demian era la origine director de imagine...); *Secvențe*, cel mai bun film al lui Alexandru Tatos, își plasa acțiunea (compusă din trei episoade distincte, dar legate între ele) chiar în mijlocul facerii unui film, cu personajele lui – de la regizor la actori și figuranți – jucând rând pe rând „rolurile" din fața și din spatele ecranului și descoperind în cursul acestui proces că rolurile din viața reală sunt infinit mai greu de jucat...

Această modalitate – episodică în filmul românesc, dar nu mai puțin semnificativă – ar putea fi privită mai curând „postmodernă" decât modernă. În ceea ce mă privește, o consider fără ezitare categoric modernă, nu doar pentru că în 1969, anul (non)ieșirii pe ecrane a *Reconstituirii*, este totuși cam devreme pentru a vorbi despre postmodernism (lucrul acesta ar transforma filmul lui Pintilie într-un fel de întemeietor *avant la lettre* al postmodernismului românesc pentru toate artele), ci mai ales pentru că, dincolo de cronologie, ea este în mod consistent și coerent legată de prima caracteristică amintită aici, și anume trecerea la persoana I. Este, într-un fel, „personificarea" camerei de filmat: realizarea faptului că, dacă un aparat de înregistrare a realului este în asemenea măsură failibil, fragmentar și subiectiv, animat de intenții nu întotdeauna pure, singurul mod de a-i relativiza puterea este de a-i așeza o oglindă în față, adică un alt aparat. Acesta (de obicei, filmul propriu-zis – ca în *Reconstituirea*, *O lacrimă de fată* și *Secvențe*) capătă rolul de a corecta „impresiunile" celuilalt, de a sugera alte piste, perspective – într-un cuvânt, de a ambiguiza relația (dogmatică) cu *privirea unică*. Mutând accentul pe imagine, toți acești regizori ieșiți din „mantaua" lui Pintilie – continuându-i demersul după ce acesta a trebuit să plece din cinema în teatru și apoi în Franța – au contribuit substanțial la denunțarea unei puteri ce găsise în imagine un substitut ideal. Fără a fi în mod programatic „filme politice", toate peliculele ce au relativizat viziunea canonică a propagandei-prin-imagine

au făcut, de fapt, „învățământ politic" cu spectatorii, deturnând termenul consacrat de partid și emancipând totodată cinematograful românesc din tirania „artei-pentru-artă" și din sclavia „artei-pentru-partid". Prin aceasta, cinematograful autoreflexiv de până la Revoluție a fost – în sens tare – modern.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Index de filme

A

A bout de souffle 80, 96, 346, 351
A fost sau n-a fost? 55, 57, 61--62, 68, 102, 106-107, 119, 137, 266-269, 271-272, 329, 332, 334
A Prairie Home Companion 150, 324
Această lehamite 193, 197
Adam + Eva 99
Adela 353
Aici nu mai locuieşte nimeni 210
Ajutoare umanitare 31, 37, 99, 329
Al cincilea element 96, 300
Alice Adams 309
Alphaville 346
Ambasadori, căutăm patrie 255
Amen 39
Anul trecut la Marienbad (*L'année dernière à Marienbad*) 303, 338, 346, 351
Apartamentul 40, 99, 329
Ape regina 300
Apocalypse Now 337
Arta apărării individuale 338
Asfalt tango 71, 199-200, 229--230
Asta e 47, 172-173
Aventura 346

B

Babel 125
Balanţa 17-18, 34-35, 44, 194, 284
Basic Instinct 300
Bărbierul din Siberia 341
Belly of an architect 299
Binecuvântată fii, închisoare 33-35
Blair Witch Project 83, 136
Boborul 41
Boogie 72, 74, 175, 180, 182, 184-185

C

15 239-241-243
Caché 139
California Dreamin' (nesfârşit) 50, 55, 61-62, 65, 108, 115--117, 141, 283-285
Cantonul 329
Caro diario 271
Casa din vis 18
Caşul 326
Călăuza (*Stalker*) 166, 299
Câteva zile din viaţa lui Oblomov 340
Ce lume veselă 90, 252
Ce sunt norii... 326
Cele 400 de lovituri (*Les 400 coups*) 257, 346-347
Cinci seri 340
Cioran 204
Cetăţeanul Kane (*Citizen Kane*) 96, 126, 166
Close Encounters of the Third Kind 108
Cocoşul decapitat 64
Cœurs 324-325
Cold Mountain 337
Con Air 298
Concurs 13, 15
Conversaţia 122, 337
Crimes and Misdemeanors 300
Croaziera 68, 178, 195
Cu mâinile curate 241
Cu sânge rece 167
Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii 61-62, 105-106, 160, 264--265, 333-334
Cursa 195

D

24 325
Dacii 241
De ce trag clopotele, Mitică? 17, 354-355
Decreţeii 47, 99-100
Despre morţi numai de bine 248
Deşertul roşu 185
Dincolo de nisipuri 67
Dogville 135, 137
Dolce far niente 71, 229, 289
Drumul câinilor 18, 22
Duel pe autostradă 79
Duminică la ora 6 67, 177, 346--348, 353
După-amiaza unui torţionar 33--35, 256

E

E la nave va 96
E pericoloso sporgersi 17, 35, 37, 44, 71, 127, 200, 212, 214, 229, 289

BCU CENTRALA UNIVERSITY LIBRARY

E.T. 96
Ediție specială 195
Element of Crime 96
Elephant 115
Eu sunt Adam!... 201-203
Evanghelia după Matei 326
Examen 45, 61-62, 98, 256

F

Fahrenheit 451 346
Faleze de nisip 11, 14, 60, 203
Felix și Otilia 217
Ficțiune 19
Figuranții 304
Filantropica 33-34, 36, 39, 44, 71, 98-99, 127, 133, 226, 228-230, 289, 332
Fragii sălbatici 350
François Villon 241
Frumos e în septembrie la Veneția 337
Furia 33-34, 37, 39, 44, 60, 62, 72-73, 84, 98, 182, 226--227

G

Garcea și oltenii 33-34
Gioconda fără surâs 304
Glissando 177-178, 195
Good Night, and Good Luck 319
Gone with the wind 299
Good-bye Lenin! 106
Grațian 172-173, 175

H

Hârtia va fi albastră 61-62, 68, 72-74, 137, 182, 184, 186, 273-274, 329, 334
Hiroshima mon amour 346-347, 351
Hobița, coloana și tractorul 333
Hollywood Ending 300
Hotel de lux 19, 203

I

Iacob 67, 178, 194-195, 255, 354-355
Independența României 290, 342
Interview 137, 139
Italiencele 99

Î

În familie 253
În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură 37, 98-99
Îngerul necesar 277-278
Înnebunesc și-mi pare rău 18
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu 304

J

Jefferson în Paris 300

L

La dolce vita 164-165, 346, 350
La moara cu noroc 68, 342-344, 349
La vita e bella 234
Lampa cu căciulă 65, 168, 333
Legături bolnăvicioase 61, 182, 275-276, 317, 319, 329, 334

M

Magnatul 244
Mail Life 322
Marele jaf comunist 47, 99, 236
Marfa și banii 36, 44, 56-57, 60, 62, 72, 76-77, 79, 84, 87, 98, 107, 137, 222-224, 226, 229, 347
Mamma Roma 259
Maria 98
Marie Antoinette 115
Marilena de la P7 50, 107, 329, 333
Meandre 67, 158
Mecano 108
Medea 326
Mihai și Cristina 49, 108
Mihai Viteazu 241
Millenium 325
Mircea 241
Moartea domnului Lăzărescu 27, 45, 47, 55, 57, 61-62, 67-68, 87, 102, 112, 119, 137, 159, 262, 283, 327, 329
Morometii 67-68, 177, 278
Moștenitoarea 253
Moulin Rouge 298

N

Nașul (*Godfather*) 122, 126, 337
Nea Mărin miliardar 241
Nebunia capetelor 169, 172
Niki Ardelean 87, 159
Niki et Flo 306-308
No Man's Land 235
Noro 33-34, 257-258
Nunta de piatră 67-68, 354

O

O lacrimă de fată 271, 348, 357-358
O lumină la etajul zece 209
O mie și una de nopți 202-203, 326
Occident 30, 33-34, 37, 39, 44, 57, 98-99, 224-226
Oci ciornie (*Ochi negri*) 340-341
Offset 87
Oglinda 96, 218-221

Omul zilei 244
Ordet 96
Orient Express 241

P

Paradisul în direct 200
Pas în doi 13, 15, 158
Pasaj 18
4 luni, 3 săptămâni și 2 zile 55, 57, 62, 64-65, 67, 68, 102, 109, 111, 113-115, 119, 137, 139, 145-146, 148-149, 154, 181, 184-185, 279, 282, 289
Patul conjugal 17, 19, 44, 193--195, 197-198, 226, 260
Pay it forward 299
Pădurea spânzuraților 67-68, 110, 181, 342-343, 353
Păsăroi și păsărele 326
Pepe și Fifi 198, 203
Persona 166
Piesă neterminată pentru pianină mecanică 340
Podul de flori 169, 172-173, 175-176
Polul Sud 18
Pompa cu morfină 306-307
Popcorn Story 37
Poveste la scara C 49, 108, 329
Proba de microfon 13, 60, 67--68, 102, 158, 178, 195, 255, 271, 348, 357
Procesul 316-317
Proprietarii de stele 250
Punctul zero 216-217

R

Raport despre starea națiunii 246
Rămânerea 18, 22
Război pe calea undelor (*Cold Waves*) 66, 286
Războiul lui Hart 39
Reconstituirea 13, 17, 60, 67-68, 79, 98, 102, 158, 177-178, 196, 229, 236-237, 271, 332, 343-345, 348, 355-358
Regula jocului 301
Reservoir Dogs 135
Restul e tăcere 64, 125, 127-129, 289, 291, 342
Rochia albă de dantelă 15

S

Satul șosetelor 333
Secvențe 67-68, 102, 158, 177, 271, 348, 357-358
Senatorul melcilor 193, 195-198, 260
Serata 219, 303
Sexy Harem Ada Kaleh 250
Shadows and Fog 300
Siberiada 158
Sistemul nervos 259-260

Soare înșelător 341
Some like it hot 298
Stalker (*Călăuza*) 299
Steaua fără nume 98
Stejarii verzi 99
Strigăte și șoapte 151
Suta de lei (*100 lei*) 158
Syriana 125

Ș

17 minute întârziere 31, 41, 105
Șobolanii roșii 18

T

Talentatul domn Ripley 337
Tancul 90-91
Tăcerea 135
The Big Shave 40
The English Patient 299
The Lady in the Lake 350
The Patterns Trilogy 339-340
The Shield 325
The Sopranos 325
Tigru și dragon 96
Timpul liber 18
Tinerețe fără tinerețe (*Youth Without Youth*) 122, 337
Tinerețe sfârâmată 18
Trafic 41, 99, 105, 323, 329
Trahir 18
Train de vie (*Trenul vieții*) 231--232, 234-235
Triumful voinței 347
Turnul din Pisa 33-35

U

Un august în flăcări 218
Un cartuș de Kent și un pachet de cafea 99, 329

V

Vertigo 166
Visul lui Liviu 41, 99, 329
Vivre sa vie 135
Vlad nemuritorul 33
Volver 334
Vulpe vânător 18

Z

Zabriskie point 158
Zelig 300

BCU ASCENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

Index de nume

A

Abril, Victoria 323
Akin, Fatih 118
Alexandru, George 294
Allen, Woody 214, 300, 324
Almodovar, Pedro 323, 334
Altman, Robert 131, 150, 324-325
Andersson, Bibi 323
Andersson, Harriet 323
Andreescu, Mircea 267, 335
Aneste, Radu 52
Angelopoulos, Theodoros 297
Antonioni, Michelangelo 123, 158, 165-166, 323, 326, 346, 349
Assante, Armand 116, 284

B

Baciu, Alexandru 273
Barbera, Alberto 30
Barna, Marius Th. 53, 321-322
Bănică, Ştefan Jr. 250
Bârbora, Cecilia 193-194, 196
Bârlădeanu, Monica 262
Belmondo, Jean-Paul 80
Benigni, Roberto 234
Bereny, Antoniu 53
Berger, Helmut 323
Bergman, Ingmar 17, 96, 123, 151, 158, 311, 323-324, 349-350
Blaga, Iulia 115, 337
Bitman, Dan 250
Bloos, Coca 225
Bonifay, Natalie 214
Bosânceanu, Eugenia 225
Brăileanu, Răzvan 101-104
Bresson, Robert 297
Bucur, Dragoş 42, 80-81, 98, 222, 226
Bucur, Viorica 24

Budac, Alexandru 134-156
Budrala, Dumitru 53
Bulcă, Ioana 290
Bunescu, Dana 282
Buñuel, Luis 350
Buscemi, Steve 137-138
Bușecan, George 18-19
Buzoianu, Cătălina 202

C

Calotescu, Virgil 236-238, 345
Caranfil, Nae 17, 19, 33-39, 44, 64, 71, 91, 93, 98, 100, 122-133, 160, 185, 199-200, 212, 214, 224, 226, 228-229, 289-290, 312, 332, 337, 342
Caranfil, Tudor 297-301
Carauleanu, Adi 282
Cărmăzan, Ioan 18, 246-247, 297
Chapier, Henry 98
Chiriac, Andreea 24
Chiriac, Dorina 39, 226
Chirilov, Mihai 24, 29, 72, 76-83, 89, 94, 113, 329, 333
Chișu, Dan 30, 197
Ciulei, Liviu 44, 67, 110, 181, 342-344, 355
Ciulei, Thomas 47, 53, 169--170, 172-173, 177
Clooney, George 319-320
Cociaș, Victoria 248, 257
Codre, Florin 18
Colpi, Henri 98, 100
Coman, Cornel 303
Constantin, Jean 217, 250, 265, 292
Costantino, Jonny 326-327
Coppola, Francis Ford 122, 131, 337
Coppola, Sofia 115
Corban, Teo 267, 335
Corciovescu, Cristina 188
Crețulescu, Tamara 252
Crialese, Emanuele 327
Cristea, Avram 100, 300
Cristuțiu, Cătălin 117
Cruz, Penelope 323

D

Dali, Salvador 350
Damian, Laurențiu 18, 20, 22, 26-27, 92, 337-338
Daneliuc, Mircea 17, 19, 44, 60, 67, 102, 160, 177-178, 193-198, 255-256, 259-261, 348, 354-355
Daney, Serge 310
Davis, Bette 324
Delon, Alain 118, 121

Demian, Iosif 348, 357
Desplechin, Arnaud 325
Diaconu, Cornel 200
Diaconu, Mircea 39, 200, 264
Dichiseanu, Ion 293
Dietrich, Marlene 323
Dinescu, Irina 247
Dinică, Gheorghe 35, 245
Dinulescu, Maria 116-117, 284
Dragin, Sinișa 37
Drăgan, Mircea 45
Drăguşanu, Valeriu 18
Dreyer, Carl Theodor 95, 123, 141
Duma, Timotei 106, 264
Dumitrescu, Mircea 297
Duras, Marguerite 303, 351, 354

E

Eisenstein, Serghei 95, 316
Elman, Jamie 117, 284
Enescu, Adrian 202, 258

F

Fellini, Federico 17, 38, 135, 141, 158, 165-166, 190, 311, 323, 326, 346, 349-350
Ferran, Pascale 116
Ficeac, Bogdan 244
Fiscuteanu, Ion 262
Flora, Ioana 80-81, 222
Florea, Anca 278
Florea Marius 214
Fonda, Jane 121
Forman, Milos 158
Frears, Stephen 113, 118

G

Gabrea, Radu 34-35, 64, 67, 257
Gagan, Stephen 125
Galin, Carmen 14
Georgescu, Lucian 91
Gheorghiu, Luminița 112, 263, 282
Ghițescu, Mădălina 108, 334
Gilles, Jacob 30
Giurgiu, Tudor 29-30, 37, 61, 91, 275, 317-318, 329, 334
Godard, Jean-Luc 96, 129, 323, 346, 351
Gogh, Theo van 138
Gologan, Ovidiu 344
Gorzo, Andrei 24, 30, 82, 94-95, 158, 312, 317-318, 339
Gostin, Jon 18-19
Greenaway, Peter 97, 110, 299

Griffith, David Wark 95, 311--312, 316
Grigorescu, Ioan 218-219
Groza, Loredana 292, 294
Gulea, Stere 67, 177

H

Hackman, Gene 159
Hadeln, Moritz de 30
Hands, Marina 118
Haneke, Michael 139, 317, 326
Havilland, Olivia de 253
Hărăbor, Mihaela 245
Hepburn, Katharine 309
Hinton, Darby 216
Hitchcock, Alfred 158, 302
Höfer, Hanno 31, 37, 329
Hopper, Hedda 309
Hoştină, Emil 247, 287
Hou Hsiao-hsien 325

I

Iacob, Cristi 240, 242, 293
Ichioka, David Bleiman 337
Iepan, Florin 47, 100
Igazsag, Radu Vasile 41
Iñárritu, Alejando Gonzáles 125
Ionescu, Petrică 335
Iordache, Ştefan 202
Iorgulescu, Mircea 305
Ipate, Paul 273
Irvin, Sam 34
Istodor, Tudor Aaron 273
Iureş, Marcel 39
Ivanov, Vlad 112, 282

J

Jarmusch, Jim 271
Jude, Radu 53, 65, 72, 168, 333

K

Karina, Anna 323, 339
Kar-wai, Wong 83, 325
Kaurismäki, Aki 271
Keller, Marthe 341
Kieslowski, Krzyœztof 83
Kinmont, Kathleen 216
Kline, Kevin 324
Kurosawa, Akira 141

L

Lazariuc, Ileana 292-294
Lăzărescu, Florin 66
Léaud, Jean-Pierre 257
Leder, Mimi 299
Lewis, Juliette 80
Littera, George 26

Luhrmann, Baz 298
Lynch, David 190, 325, 339

M

MacMurray, Fred 309
Magnani, Anna 259
Maltin, Leonard 298
Mangano, Silvana 323, 341
Maric, Maria 18
Marinca, Anamaria 112, 281
Marinescu, Şerban 34-35, 244
Masina, Giulietta 323
Mason, James 325
Mastroianni, Marcello 341
Maura, Carmen 323
Mălăele, Horaţiu 98, 193, 244
Mărghidan, Liviu 117
Mărgineanu, Nicolae 34-35, 160
McNamara, Brian 216
Mihalache, Cornel 161, 333
Mihalkov, Nikita 340
Mihăieş, Mircea 259
Mihăileanu, Ion 346
Mihăileanu, Radu 18, 231--232, 234-235, 346
Mihăilescu, Florin 249
Mihăilescu, Magda 90, 92, 115, 188, 302, 304-305
Mihăiţă, George 254
Mihu, Iulian 217
Miller, Sienna 138
Minghella, Anthony
Mitchievici, Angelo 188
Mitulescu, Cătălin 32, 41, 54, 61, 105-107, 160, 264-265, 322, 329, 334
Modorcea, Grid 53
Moldovan, Ioana 240, 243, 292
Montgomery, Robert 350
Morar, Ioan T. 333
Moretti, Nanni 271, 326
Morgenstern, Maia 242, 299, 322
Mungiu, Cristian 30, 34-39, 44, 55, 57-58, 64-65, 102--103, 109-113, 115-121, 130, 145-146, 148-150, 153, 160, 181, 224-226, 277, 279, 281--282, 347
Muntean, Radu 23, 33-37, 39, 44, 60, 65, 72-74, 84--86, 111, 160, 175, 177, 180, 226-227, 273-274, 277, 287, 329, 334, 355
Muntean, Titus 45, 61, 256
Murch, Walter 337-338
Murgea, Cătălina 334

Murnau, Friedrich Wilhelm 95, 316
Mutu, Oleg 111, 282

N

Nane, Daniela 240, 243
Necula, Tudor 257
Nedelcovici, Bujor 12
Nemescu, Cristian 49-50, 55, 65, 103, 107-108, 115-117, 141, 144, 283, 285, 329, 333, 336
Nicoară, Radu 18, 337
Nicolaescu, Sergiu 27, 45, 53, 121, 165, 216-218, 221, 239-243, 262, 292, 294, 322
Nicolescu, Mara 39
Niculescu, Ovidiu 290
Noiret, Philippe 325
Nuţu, Dan 117
Nykvist, Sven 324

O

Olaru, Ana 245
Olivotto, Alexandra 188, 321
Onesa, Anda 330
Ornea, Liviu 157-168
Oroveanu, Anca 169-180

P

Panduru, Marius 265, 334
Papadopol, Alexandru 81, 222, 224
Paradjanov, Serghei 311
Pascu, Ioan Gyuri 225
Pasolini, Pier Paolo 205, 259, 326
Paştina, Ovidiu Bose 337-338
Pătruleasa, Simona 292
Peck, Gregory 325
Pepine, Horaţiu 145
Petcu, Silviu 253
Petre, Dorotheea 106, 264, 334
Petrescu, Irina 19
Piersic, Florin Jr. 252
Pintilie, Lucian 17-18, 34-35, 44, 56, 60, 67, 93, 98, 102, 158, 160, 177, 194, 196, 284, 306-308, 334-335, 343--346, 348, 354-358
Piţa, Dan 11-12, 15, 19, 67, 198, 201-203, 244, 354
Popa, Tania 39, 225
Popescu, Constantin 40, 329
Popescu, D.R. 35, 239, 243
Popescu, Răsvan 35, 257
Popescu Tică 115
Popovici, Adrian 33-34, 53

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Porumboiu, Corneliu 41-42, 50, 55, 57, 62, 98, 102-103, 106-107, 109, 111, 130, 160, 266, 268-269, 271-272, 329, 334, 336
Potra, Florian 209
Preda, Gheorghe 66, 277-278
Puiu, Cristi 23-24, 27, 35-36, 38, 44-45, 52-53, 55-57, 65, 76-77, 79, 82, 87, 102-103, 109, 111, 113, 116, 130, 177, 184, 222-224, 226, 229, 262, 277, 316, 320, 322, 327, 329, 347
Purcărete, Silviu 202

R

Rado, Petre 327-328, 340
Radu, Mircea 259
Rampling, Charlotte 121, 200
Rasnovsky, Carmen 247
Rasnocsky, Gheorghe 247
Rădulescu, Mihaela 239-240, 243, 255, 276, 318
Rădulescu, Răzvan 56, 75, 84, 87-88, 175, 177, 180, 222, 262, 273, 318
Rebengiuc, Victor 15, 41, 284, 307, 344
Remick, Lee 325
Renoir, Jean 141
Resnais, Alain 297, 324-325, 338, 346, 351
Rich, Claude 100
Riefenstahl, Leni 237, 347
Romila, Claudiu 248-249
Roseti, Ada
Rosselini, Isabella 142, 326
Rusu, Mircea 256

S

Saizescu, Cătălin 321
Saizescu, Geo 45
Sanders, George 325
Sapdaru, Ion 267, 334
Sava, Valerian 24, 28, 44, 89-97, 188, 321
Săucan, Mircea 67, 158, 352
Sârbu, Adrian 337
Schnabel, Julian 118
Schneider, Romy 118
Scorsese, Martin 40, 105
Scott, Tony 311
Seberg, Jean 88
Sica, Vittorio de 142, 326
Siminie, Ion 220
Sjöström, Victor 350
Solomon, Alexandru 47, 66, 98, 100, 177, 236-238, 286--287

Spielberg, Steven 79, 297
Stănculescu, Ileana 53, 333
Stănescu, Marius 214, 256
Sterian, Alexandru 318
Stevens, George 309
Stone, Oliver 309
Streep, Meryl 324
Suchianu, D.I. 297

Ş

Şerbănescu, Eugen 53, 61, 312, 323

T

Tanovic, Danis 235
Tapalagă, Rodica 259-261
Tarantino, Quentin 80, 222, 309
Tarkovski, Andrei 17, 20, 38, 83, 123, 297, 301, 324
Tatos, Alexandru 67, 102, 177, 348, 357
Tănase, Stelian 248
Teodorovici, Lucian Dan 321--322
Thibeault, Madeleine 197
Toncu, Andrei 116, 336-337
Travis, Jamie 339
Trier, Lars von 82, 96
Truffaut, François 302, 346
Tudorache, Olga 245

U

Ullman, Liv 323
Uritescu, Valentin 14, 35
Urşianu, Malvina 90, 209-211, 252-254, 302, 304

V

Van Sant, Gus 115
Vasiliu, Laura 282
Vasilescu, Răzvan 117, 284
Vasilescu, Tora 225
Vasluianu, Andi 98, 285, 334
Vălean, Andreea 106, 264
Vâlcu, Adrian 220
Veroiu, Mircea 17, 67, 353--354
Visconti, Luchino 142, 211, 323, 326
Visu, Gheorghe 14, 35
Vişan, Dorel 39, 194, 196, 198, 225, 244, 258
Vitti, Monica 323
Vizante, Marius Florea 290
Vlady, Marina 98, 100, 300
Vodă, Eugenia 188, 305
Voican, Tudor 62, 108, 116--117, 283
Voinescu, Sever 122-133,

W

Wajda, Andrzej 90, 158
Welles, Orson 96, 141, 311, 316-317
Wenders, Wim 105, 326
Wilder, Billy 38, 200
Wiseman, Frederick 327
Wong Kar-wai vezi *Kar-Wai Wong*

Z

Zenide, Ruxandra 334

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

(Primul text) 5

Atitudini și clasamente

Demonul actualității față cu dictatura 11
Despre un Cinematograf care nu există 16
Ca și cum 22
Un regizor grăbit și o memorie accidentată 23
Scenariu 25
UCIN-ul, ca Bielorusia lui Lukașenko 26
Transilvania, Occidentul nostru 29
2002, un an care contează pe jumătate 33
Scurta și trista viață a filmului românesc 40
Topuri și paradigme 43
O nedreptate 49
Boiling Points – CNC 2006 52
1 an (2, 3...) cu filmul românesc 55
4 goluri, 3 înfrângeri și 1 meci nul 64
Trei topuri 67

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Portrete, dialoguri și relatări

Nae Caranfil 71
Radu Muntean 72
Răzvan Rădulescu 75
Marfa, și nu banii (dialog cu Mihai Chirilov) 76
Cinci întrebări pentru Radu Muntean
și Răzvan Rădulescu 84
The next level (scrisoare către Valerian Sava) 89
Marfa (românească) și banii (francezi) 98
Fructul interzis (interviu de Răzvan Brăileanu) 101
Românii noștri – *Cannes 2006* 105
3 zile, 22 de ore și 4 minute – *Cannes 2007* 109
Canneseuforia *Dreamin'* sau cum am devenit
mesageria telefonică a lui Cristian Mungiu 115
Nae Caranfil, un „maximalist"
(dialog cu Sever Voinescu) 122
Avem nevoie de minimaliști ?
(dialog cu Alexandru Budac) 134
De unde vine „domnul Bebe" ?
(dialog cu Alexandru Budac) 145
Teatrul, filmul și povestea cu realismul
(dialog cu Liviu Ornea) 157
Despre un „moment inaugural"
(dialog cu Anca Oroveanu) 169
Oamenii obișnuiți sunt cel mai bun lucru întâmplat
filmului românesc (dialog cu A.O. Scott) 181
„Regizorul ar trebui să fie un proto-critic"
(interviu de Mihai Fulger) 187

Cronici

„Dacia" 193
Daneliuc după melci (pitorescul binișor temperat) 195
Purgatoriu pe roți 199
Eu sunt Adam !... (Dumnezeu se împușcă) 201
Diavolul și bunul Dumnezeu în serial 204
Căderea tovarășei arhitect 209
Atenție : regizor periculos aplecat în afară ! 212
Un kitsch perfect 215
Alla gloria militar 218
Un film urgent 222
Un *road-movie* imobil 224
Grenada de la „Jean Monnet" 226
O comedie în locul dramei 228
Deportări, debarcări etc. 231
Evrei naziști 234
R.P.R. face ordine 236
Duru-duru... 239
Adevăr și fals în Revoluția din Decembrie 241
Omul din umbră 244
Scuipatul pe ecran 246
Dumnezeu cu Ro-mila 248
Filme românești. Vai ! 250
Ce tristă fascistă... 252
Proba de reportofon 255
Dă muzica mai tare-afară ! 257

BCU "CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mama RomâNica 259
Moartea cu Salvarea 262
Good-bye, Ceaușescu ! 264
Revoluția 266
Less (Revolution) is more (fun) 268
Flashback 273
Prejudecăți 275
Îngerul se-mbracă de la Preda 277
Acesta nu este un film despre avort 279
În gara noastră mică 283
Aici, video Europa Liberă 286
O naștere și două înmormântări 289
Comisarul se-ntoarce încet.
To survive, be kind fwd 292

Addenda

Dicționarul (cărămida) lui Caranfil 297
A scrie filme 302
Cu Pintilie 306
Pagini de jurnal 309
Cele două bătăi de pleoapă ale modernității 342

Index de filme 361
Index de nume 367

BCU IAȘI - UNIVERSITY LIBRARY

În colecția Cinema
au apărut:

Andrei Gorzo – *Bunul, răul și urâtul în cinema*
Alex. Leo Șerban – *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*

în pregătire:

Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.polirom.ro

Redactor: Gabriel Cheşcu
Coperta: Carmen Parii
Tehnoredactor: Radu Căpraru

Bun de tipar: martie 2009. Apărut: 2009
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
Tel. : (021) 313.89.78 ; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Str. Bucium nr. 34 Iaşi
tel.: 0232/211225
fax: 0232/211252
office@printmulticolor.ro
www.printmulticolor.ro

SERVICII TIPOGRAFICE COMPLETE

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1155/09

3.99

CINEMA

„Pentru mine, existența lui Alex. Leo Șerban este o garanție a normalității. Combinația de inteligență, eleganță, frondă, fairplay, bun-simț și nonconformism a tuturor judecăților lui mă reconfortează în certitudinea că viața este încă respirabilă, cultura noastră încă nu a murit, noua incultură generală încă nu ne-a cules pe făraș, iar viitorul încă mai poate fi privit cu o combinație ironică de încredere rezonabilă și senin pesimism. Cât timp Leo scrie, știu că mă pot încrede în judecata cuiva. Cât timp suntem contemporani, simt că singurătatea gusturilor și a judecăților nu e încă totală, iar diferențele dintre noi se înscriu firesc atât în misterul general al vieții, cât și în farmecul special al conviețuirii."

H.-R. Patapievici

„Vocea lui Alex. Leo Șerban este inconfundabilă în critica românească de cinema. Determinante sunt precizia verdictului, curajul cu care demolează atunci când e cazul, conștiința propriei valori și, nu în ultimul rând, backgroundul cultural care îl ajută să iasă din perimetrul criticii de gust privilegiate în presa noastră. El este un rațional, și nu un impulsiv, chiar dacă îi place să se avânte în polemici și, dacă se poate, să aibă ultimul cuvânt. E un riguros, și nu un impresionist, chiar dacă slova sa e sprințară și cedează adesea tentației calamburului. Alex. Leo Șerban nu este omul jumătăților de măsură sau al afirmațiilor de complezență. De aceea, adevărurile sale merită să ne pună pe gânduri."

Cristina Corciovescu

EDITURA POLIROM
ISBN 978-973-46-1363-2
www.polirom.ro

recomandat de
cinemagia
www.cinemagia.ro

Pe copertă: cadru din filmul *A fost sau n-a fost?* - distribuit prin Independența Film. © Periscop Pictures 2006